МУЗИКА МАСАМ

1928



УКРАЇНСЬКИЙ МАНДОЛІНОВИЙ ЖІНОЧИЙ ОРКЕСТР У ВІННІПЕГУ

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО"

ЧИТАЧІ! Поспішайте заповнити й надіслати до редакції анкети, надіслані вам при „Музика—Масам" № 3-4. Нам потрібно знати ваші побажання й зауваження. РЕДАКЦІЯ.

ЗМІСТ

Місячник масової музичної роботи

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



ЧЕРВЕНЬ

Орган Відділу Мистецтв УПО НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ)

ЛІТО — НА ПЕРЕПІДГОТОВКУ!

Справа перепідготовки музичного керовника є болюче питання для масової музичної роботи. Постійна, майже без перерв практична праця з гуртком, переобтяженість нею, відсутність будь-яких курсів музичної перепідготовки призводять до того, що в масі керовник позбавлений змоги підчас роботи стежити за новинами музичної літератури, новинами методологичної думки то-що. У музичному досвіді кожного з часом утворилися щілини, порожні місця, він, як кажуть, пасе задніх. З цим прикрим станом треба рішуче боротися. Наше гасло: за перепідготовку керовників масової музичної роботи!

Кращий час для перепідготовки,—це літня перерва, коли послаблюють систематичну роботу з гуртками, а подекуди навіть роблять перерву в ній.

В який же спосіб треба використовувати цю перерву?

Нижче ми подаємо проєкта навчального плана 3-х річних літніх курсів перепідготовки керовників масової музичної роботи, що його розробила Музсекція Держнаукметодкому Наркомосвіти.

Отже, треба організувати курси. Тут ініціятива мусить піти від окрполітосвіт та профспілок, які, виконуючи ухвали Всеукр. Мет. Наради Політосвіти, Всеукр. Художньої конференції та 2-го з'їзду ВУТОРМ'у, що відбулися цього року, мусять взятися до організації таких курсів (асигнувати кошти, призначити стипендії чи командировки то-що).

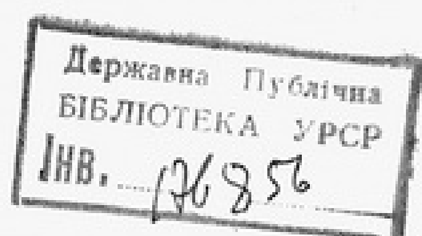
Але ці курси розв'язати справи перепідготовки цілком—не зможуть, залишаться великі кадри керовників, що не зможуть вступити до курсів. Для них потрібні інші форми перепідготовки.

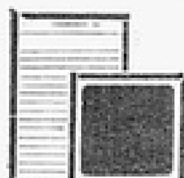
Тим самим органам необхідно по округових центрах, особливо, там, де є музичні школи, організувати короткотермінові конференції, на яких би керовники масової муз. роботи обмінялися своїм практичним досвідом та заслухали б кілька доповідей хоча б на такі теми: новини музичної й методологичної літератури, соціологія музичного мистецтва, стан музично-профосвітньої й музично-політосвітньої роботи в УРСР, сучасний стан української муз. культури то-що.

Списки книжок по окремих питаннях музичної самоосвіти, що їх подаватимемо з цього №-ра в журналі, дадуть змогу студіювати ті питання вдома. А організація музичних екскурсій до Києва, Москви, Ленінграду для ознайомлення з музичними музеями, бібліотеками, муз. науковими установами й підприємствами збагатить досвід муз. працівника.

Ось ті можливості в перепідготовці що їх ми маємо на літо.

Хай же гасло: „за перепідготовку керовників масової музичної роботи" — перетвориться в життя. Хай кожен політосвітній орган, кожна профспілка й кожен керовник, пам'ятає що поширення й оновлення знань музкеровника зробить його роботу кориснішою для робітництва й селянства.





ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)

ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

Г. Художня обробка пісень [1]

Художньо виконати твір—значить виявити його логичну та емоціональну властивості за допомогою скорости руху (темпу) пісні, розстановки перепочивок (дихання), зміни сили й офарблення (тембру) звуку, доброї вимови слів (дикції) та таких відтінків, як пливкість виконання (легато), наголоси (сфорцато), стокато (одривчасто) та інш.

Основною умовою художности виконання є бездоганна передача мелодії та її ритму. Часто доводиться спостерігати, що керовники гуртків, не навчивши гурток вірно співати мелодію, починають „натаскувати" його на художнє виконання, яке вони часто розуміють, як застосування низки, подекуди навіть непотрібних, відтінків (нюансів). Треба раз і назавжди запам'ятати, що **починати художню обробку твору, не вивчивши його, це те саме, що прикрашати будинок, не добудувавши.** Однак, загальну схему виконання хористи мусять засвоїти уже при вивчанні партій. Підкреслюємо ще раз, що в процесі розучування гурток мусить бути доведений до усвідомлення потреби тих, а не інших засобів художнього оформлення пісні, бо це зробить роботу гуртка свідомою й цінною у виховавчому відношенні.

Чого ж вимагає художність виконання твору?

Насамперед, **встановлення належного темпу.** Справді, коли б ми виконували жалібний марш „Ми жертвою в бої нерівнім лягли" (гарм. Верховинця) в такому ж темпі, як і марш Вериківського „Прапор червоний", або навпаки, то, навіть при задоволенні всіх інших вимог художности, ці твори робили б зовсім не те враження, яке вони мусять справляти.

Для вірного встановлення темпів та для перевірки їх радимо користуватися **метрономом** [2].

Нерідко композитор не ставить точного визначення темпу за метрономом (число коливань), а позначає його більш загальними термінами—„повільно", „швидко", „ходою" (або італійськими назвами—„andante", „allegro", „tempo di marcia") то-що, яким на табличці метроному відповідає по кілька цифр. В таких випадках керовник зупиняється на одній з них на свій розсуд.

Метроном дуже корисний також і для усунення прикрої хиби багатьох диригентів—невміння строго додержувати темпа та ритма.

При зміні настрою, інколи перед кінцем пісні, при зміні розміру то-що темп пісні здебільшого міняється, що надає творові більшої виразности. В більшості

[1] Попередні статті див. в №№ 3-4 й 5.

[2] Метроном є музичне приладдя (апарат для вимірювання темпу. Він має заводний годинниковий механізм і маятник, що його прикріплено внизу на осі так, що верхня частина маятника коливається. По маятнику пересовується невеличка вага,—що вище пересунуто цю вагу, то повільніше коливається маятник. Проти маятника вміщено вузеньку табличку з розділами (від 40 до 208). Ці розділи визначають, що маятник протягом певної одиниці часу може зробити від 40 (коли вага стоятиме проти цифри 40) до 208 коливань. При звичайному визначенні кожна чверть даної пісні рівняється по довжині одному коливанню маятника (на початку твору композитор зазначає темп у четвертях, рідше в восьмих, половинних).

випадків ці зміни композитор позначає такими термінами, як „повільніше“, „прискорюючи“ то-що. Ми радимо строго додержуватись вказівок композитора щодо темпів і без потреби не змінювати їх, бо зайві зменшення або надмірне прискорення темпів порушує цілість твору. В такій же мірі обережно треба користуватись і ферматами над акордами та павзами. Другою надто важливою властивістю виразного виконання є логичне й природне для даного твору фразування. Як невірна розбивка словесного твору, так і невірна розбивка музичного твору, невірні перепочинки в диханні, невірний розподіл сили звуку, наголосів то-що псують враження від них. Тому керовник мусить завжди пильно стежити за вірною розстановкою перепочинків у диханні й домагатися, щоб співаки набирали повітря як раз стільки, скільки потрібно для виконання того чи іншого уривку твору. Проспівавши якусь фразу, співак мусить спокійно через ніс набрати повітря і потім економно витрачати його при виконанні дальшої фрази. Треба також заборонити передихати серед слова.

Зразок невірної розстановки дихання можна показати на такому прикладі: проспівавши перший куплет пісні „Мала мати одну дочку“ за визначеними нижче перепочинками:

„Мала мати одну \/ дочку.
Мала \/ мати одну дочку
Та й купала у \/ медочку“,—

ми тим самим порушимо словесну й музичну будову твору і передамо його невірно й нехудожньо.

Так само стоїть справа і з збільшенням та зменшенням сили звуку в межах фрази. Наприклад, з поданих нижче трьох способів виконання фрази

d-i-m-i-n-u-e-n-d-o
„Мала мати одну дочку“...
cresc. dimin.
„Мала мати одну дочку“...
crescendo dim.
„Мала мати одну дочку“...

лише третій спосіб буде вірний, бо в ньому підкреслено слово „одну“ й таким чином логичний зміст цієї фрази передано вірно. Звідси треба зробити висновок, що крешендо (посилення) та дімінюендо (послаблення) розставляти аби-як неможна, бо розстановка їх підлягає певним законам мови й музики.

(Далі буде) **І. Ницай.**



Капела за рік існування дала 53 концерти, з яких 22 безплатні на революційні та громадські свята, охопивши почасти й округу. 31-III—2-IV капела зробила подоріж до м. Миколаєва, давши там 5 концертів, з них 3 на заводі Андре Марті. Концерти пройшли з великим і матеріяльним, і художнім успіхом. Відвідало концерти до 5.000 чол.

МУЗИЧНІ ШКОЛИ УРСР, ЇХ УСТАНОВКА та УМОВИ ВСТУПУ ДО НИХ

Музичні школи України—трьох типів, а саме: музичні професійні школи, музичні (й музично-драматичні) техникуми та музично-драматичні інститути. Музпрофшколи дають середню музичну освіту, а музтехникуми та муздрамінститути—вищу. Відповідно до цього й їхня установка й умови вступу до них—різні. Отже, розглянемо кожний з типів музшкіл зокрема.

I. МУЗПРОФШКОЛА

Установка.

Кожна музпрофшкола має три відділи: 1) вокальний (навчання співу), 2) фортеп'яновий (навчання гри на фортеп'яні) та 3) інструментальний (навчання гри на скрипці, віолончелі, кларнеті, тромбоні й інш. оркестрових інструментах).

Завданням Музпрофшколи є підготовити:

а) на вокальному відділі—хориста вищої кваліфікації (хориста опери, оперети, доброї капели, як от „Думка“ то-що);

б) на фортеп'яновому відділі—піяніста для ансамблів естрадного типу, як от: „салонні“ оркестри, оркестри малого складу з участю фортеп'яна (наприклад, у кіно), акомпаніятора;

в) на інструментальному відділі — оркестранта для духових оркестрів та для мішаних оркестрів.

Разом із цією фаховою підготовкою музпрофшкола має завдання дати знання й загальну освіту відповідні до тих, що їх дають інші профшколи. При відповідній установці програми та практичної виробничої роботи учнів по робітничих клубах, сельбудах та хатах-читальнях музпрофшкола має виготовити учнів, обізнаних із завданнями та практикою політосвітньої роботи.

Умови вступу

Для вступу в музпрофшколу треба мати загальну освіту в обсягові курсу 7-милітньої трудшколи, а музичні знання—в обсягові дитячого відділу музпрофшколи або в розмірі програми співів старшого концентру трудшколи (при умові повного його проходження), себ-то, елементарну теорію музики в межах до розв'язування інтервалів з відповідним курсом сольфеджіо.

Від тих, хто вступає на відділи фортеп'яновий та інструментальний (по класах скрипки та віолончелі), вимагається, щоб вони володіли своїм інструментом у мірі, що відповідає програмі дитячого відділу музпрофшколи, що є підготовчим до вступу в останню.

До музпрофшколи, взагалі, приймається учнів від 15 років, а на відділи—вокальний та інструментальний (лиш по класу гри на духових інструментах)—від 18 років. Учнів, віком молодших від указаного, приймається лиш з дозволу спеціяльної комісії, до складу якої, крім навчителів музик, входить і лікар.

Час навчання

Час навчання по музпрофшколах звичайно 3 роки.

Місцеперебування музпрофшкіл

Державні музпрофшколи є по таких містах України: у Харкові, Києві, Одесі, Полтаві, Дніпропетровському, Херсоні, Миколаєві, Чернігові, Житомирі, Гумані, Запоріжжі, Винниці, Кремінчуці, Артемівському, Луганському та Сумах[1].

II. МУЗТЕХНИКУМ

Установка

Музтехникуми також мають 3 відділи, а саме: 1) вокальний, 2) фортеп'яновий та 3) оркестровий[2].

Завдання музтехникумів—виготовлювати виконавців вищої мистецької кваліфікації в галузі музичного мистецтва.

[1] В кожному з указаних міст є по одній музпрофшколі, лиш у Києві їх є 5, з яких одна—єврейська.

[2] Одеський Муз.-драм. Техникум має ще відділи: драматичний та балетний, що випускають артистів драми й балету.

Батьки! Як-що ваша дитина має хист до музики, посилайте її до музичної школи.

Відділи музтехникуму підготовлюють:

а) вокальний відділ: співаків-артистів опери й оперети та співаків камерних (концертових);

б) фортеп'яновий відділ: піяністів-солістів, піяністів-ансамблістів, концертмайстрів[1] та акомпаніяторів;

в) оркестровий відділ: музик для інструментальних камерних ансамблів (тріо, квартет, квінтет й інш.), оркестрантів симфоничних та оперових оркестрів, солістів-інструменталістів (скрипачів, віолончелістів й інш.).

Умови вступу

Загальна вимога для тих, хто вступає до музтехникуму, є закінчення музпрофшколи або наявність загально-освітніх та музичних знань в обсягові курсу музпрофшколи (набутих, може, й поза межами музпрофшколи).

До музтехникумів приймається осіб віком від 17 до 35 років. Осіб іншого віку приймається з дозволу спеціяльної комісії при музтехникумі.

Час навчання

Загальний курс музтехникумів розраховано на 4 роки, але на вокальному відділі (по підвідділу камерного співу) та на інструментальному (по класу гри на духових інструментах) строк навчання менший—3 роки.

Місцеперебування музтехникумів

Державні музтехникуми є у Харкові, Києві, Одесі, Дніпропетровському та Полтаві.

III. МУЗ.-ДРАМ. ІНСТИТУТ

Установка

Музично-драматичні інститути мають такі факультети: 1) педагогичний, 2) диригентський і 3) драматичний. Два перші факультети поділяються на відділи: педагогичний—на а) відділ професійної освіти та б) відділ музичного виховання, а диригентський факультет—на а) відділ оркестровий та б) відділ хоровий. Крім того є ще окремий відділ теорії та композиції, а відділи педагогичного факультету кожен поділяється на дві секції (підвідділи): інструментальну й вокальну, соціяльного виховання та політосвіти.

Відділ професійної освіти педагогичного факультета готує:

1) Навчителів гри на фортеп'яно, смичкових та духових інструментах[2] (секція інструментальна) та 2) навчителів співу (секція вокальна). І перші і другі мають становити кадри учителів для музпрофшкіл, музкурсів то-що.

Відділ музичного виховання педегогичного факультету готує:

1) музичних вихователів для установ соцвиху (секція соціяльного виховання) та 2) інструкторів музичного виховання для установ політосвітніх (секція політосвіти).

Оркестровий відділ диригентського факультету готує диригентів симфоничних та оперових оркестрів, а хоровий відділ диригентського факультету—диригентів капел та хормайстрів оперових хорів та хорів музкомедій.

Драматичний факультет готує драматичних режисерів.

Окремий відділ теорії та композиції готує:

1) навчителів основних музичних наук (як от елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, музичні форми, інструментування то-що) для музпрофшкіл, музкурсів і інше та

2) Композиторів.

Поруч із науками, потрібними для набуття знань фахових, студенти інститутів вивчають низку наук загально-освітніх та знайомляться з організацією, формами та методами музично-політосвітньої роботи.

Умови вступу

Загальна вимога для вступу до муз.-драм.-інституту це закінчення або наявність знань курсу музпрофшколи. Однак

[1] Концертмайстрами - піяністами, називають піяністів, що вивчають партії з артистами—солістами та акомпанують на репетиціях (в опері).

[2] В Харківському інституті є ще клас гри на кобзі.

Не лишайся музикою-недоуком,—прагни набути музичних знань.

всі вступники повинні мати рівень загального й музичного розвитку, потрібний для набуття найвищої мистецької та педагогичної кваліфікацій. Отже, не всяк, хто закінчив музпрофшколу, може бути прийнятий до муз.-драм.-інституту.

Для вступу на драматичний факультет потрібна лиш загальна (а не музична) освіта за курс профшколи (незалежно від її фаху) та відповідні фізичні дані.

На диригентський факультет та відділ теорії й композиції приймається осіб, які ще в музпрофшколі (або й поза нею, виявили певні здібности та нахил до диригентської чи композиторської праці. Крім того ставиться підвищені вимоги що до загального й музичного розвитку. На відділ музичного виховання (як загальне правило) приймається осіб, що закінчили музпрофшколу по класу фортеп'яна. На всі факультети приймається осіб, віком від 18 до 35 років.

Строк навчання

Строк навчання по муз.-драм.-інститутах взагалі—4 роки, лиш на хоровому відділі диригентського факультету — три роки.

Місцеперебування муз.-драм.-інститутів

Музично-драматичних інститутів на Україні 3: у Харкові, Києві та Одесі.

IV. ЗАГАЛЬНІ ЗАУВАЖЕННЯ

Прийом до музичних шкіл всіх трьох типів провадиться шляхом іспитів, які звичайно починається з 1 вересня. Плату за іспити (від 1—50 карб.) визначається в залежності від заробітку вступника чи осіб, на чиєму утриманні він перебуває. Заяви про бажання вступити до школи приймається з 1 червня до 20 серпня. До заяв додається відповідні документи.

Докладні відомості про умови вступу до музичних шкіл див. у книжці „Правила й програми для вступу до інститутів, техникумів та робфаків УСРР на 1928-29 рік“. (Видання „Пролетарий“, ціна 45 коп.) та подібну ж книжку про вступ до профшкіл. (Видання того ж видавництва, ціна 30 коп.).

Примітка. В останній час Наркомосухвалив з'єднати музтехникуми з інститутами в Харкові, Києві й Одесі, де-які (в Полтаві, Дніпропетровському) перетворяться на музпрофшколи. Таким чином, муз.-драм. інститути крім установки на виготовлення педагогів, матимуть установку на виготовлення і виконавців—музик та співаків. По затвердженні цієї ухвали вищими органами окремо й докладно подамо відомості про всі зміни в найближчому числі.

Ю. Т.

ХАРКІВСЬКА КАПЕЛА КОБЗАРІВ ім. Т. ШЕВЧЕНКА



Капела своєю 8-ю подоріжжю охопила частину РСФРР, Білоруси та України. Особливий інтерес викликала капела в руських робітничих районах, де робітництво вперше познайомилося з нашим народнім інструментом—бандурою та нашими народніми, революційними та художніми піснями.

ПЛАН КУРСІВ ДЛЯ ПЕРЕПІДГОТОВКИ

КЕРОВНИКІВ МАСОВОЇ МУЗ. РОБОТИ[1]

I. Основні положення

1. Курси для перепідготовки керовників масової музичної роботи мають своїм завданням давати належну перепідготовку по фаху так керовникам масової музичної роботи (дирігентам хорів, оркестрів, керовникам музгуртків), як і керовникам музичного виховання по школах соцвиху.

2. На курси приймається тих із зазначених в п. 1 керовників масової музичної роботи, що мають не менш, як два роки практичної роботи по фаху, а також осіб, що скінчили музпрофшколу.

3. Навчальну роботу на курсах провадиться протягом 3-х років, з 1 липня до 1 вересня кожного літа (не більше, як 6 годин що-дня, по 9 робочих тижнів або 54 учбові дні). В часи перерв роботу (узимку) курсів провадиться методою заочного навчання.

4. Курси існують при музично-драматичних інститутах.

5. По закінченні курсів курсантам дається відповідне свідоцтво.

II. Склад музично-теоретичних наук на курсах

	I рік	II рік	III рік
	Годин на тиждень		
1. Теорія музики (гармонія, контрапункт, фуга) у зв'язку з сольфеджіо	6	6	6
2. Аналіза музичних форм	2	2	2
3. Методика й техника диригування	4	4	4
4. Практика диригування:			
а) хором	4	4	4
або			
б) оркестром	—	—	4
5. Інструментознавство	4	4	—
6. Читання партитур	2	2	2
7. Дикція й художнє читання	2	—	—
8. Методика виховання голосу	—	2	—
9. Методика муз. етнографії	—	—	2
10. Методи муз. виховання	—	—	2
11. Історія музики	4	4	4
12. Методи й практика музично-політосвітньої роботи	2	2	2
13. Фортеп'яно (індивідуальна праця)	1	1	1
14. Скрипка (Індивідуальна праця), а для диригентів оркестрів—гра на оркестрових інструментах	1	1	1
15. Виховання голосу (індивідуальна праця)	1	1	1
Разом	33	33	31

III. Пояснення до навчального плану

1. Від тих, що вступають на курси, вимагається знання курсу елементарної теорії музики та володіння техникою гри на ф.-п. (останнє—в межах програму 2-х років дитячого відділу музпрофшколи).

2. Знання осіб, що їх мають випускати курси перепідготовки, повинні бути в розмірі програми музпрофшколи.

3. Практичний курс теорії музики являє собою поєднання теоретичних наук: гармонії, науки про контрапункт, про фугу, теорію побудови музичних творів (форми) та інструментування. Матеріял курсу теорії має бути розподілений між трьома роками навчання і передбачати проходження частини його в часи зимніх перерв методою заочного навчання.

Цей теоретичний курс повинен мати практичний ухил з широким використанням методи аналізи творів. Основне завдання його—з одного боку—систематизувати практичне знання курсантів, а з другого—дати належну техніку всебічної аналізи музичних творів.

Практичний курс теорії музики мусить бути тісно ув'язаний з сольфеджіо та музичним диктантом, які провадяться систематично й послідовно від найпростіших форм до складних (багатоголосний диктант).

Через проходження курсу теорії музики курсант мусить придбати знання що до методів викладання теоретичних наук та сольфеджіо.

4. Аналіза музичних форм має завданням ознайомити курсантів з побудовою

[1] Див. передову—„Літо—на перепідготовку!"

музичних творів різних форм. Курс має практичний ухил (практичні аналізи) і тісно ув'язується з матеріялом, що його проходять на практичних курсах теорії. Зокрема, одним із завдань аналізи музичних творів є ознайомити (в процесі аналізи) так з хоровою, як і з оркестровою музичною літературою, і в цій частині його належить ув'язувати з курсом історії музики.

5. Методика й техника дигригування—курс теоретичний і практичний. В теоретичній частині розглядається питання дирегентського мистецтва, різні засоби художнього опрацьовування й виконання: динамичні, ритмичні, дикційні й інші; висвітлення ролі жесту й інших рухів та мімики при диригуванню; способи диригування в залежності від темпу, метру й т. ін.; складання планів виконання.

Практична частина полягає у практичних вправах під рояль, а також на лекціях практики диригування.

6. Практика диригування за перші два роки передбачає практичне диригування курсантів хором. А останнього року провадиться спеціялізація: закладаються рівнобіжні групи по диригуванню оркестром і хором (факультативні групи).

Практика диригування хором розрахована на всі три курси. Слухачі першого курсу беруть участь як спостерігачі й як хористи, слухачі II та III курсу—по черзі переводять працю з хором під керовництвом лектора, при чому бажано, щоб було переведено показові спроби праці з хором самого керовника.

Для цієї роботи треба при курсах організувати хорову лабораторію, с.-т. утворити таку хорову організацію, де б провадились можливі види праці з хором: розучування й художнє опрацьовання п'єс, праця над вихованням слухових навичок та підвищенням рівня музичного та художнього розвитку хориста (нотна грамота, сольфеджіо, слухання музики та ін.). Цю останню працю повинні переводити слухачі старших курсів і, зокрема, 3 курсу, за керовництвом лекторів курсів.

По закінченні кожна спроба обговорюється на окремих конференціях. Коли буде готовий хоч якийсь репертуар, влаштовується закриті концерти. За рецензентів на такі концерти слід призначати слухачів 3-го курсу. Практика диригування хором є стрижневий предмет на курсах і від раціонального налагодження цієї праці в великій мірі залежатиме й успіх курсів.

7. Інструментознавство треба мислити, як науку інструментування (зокрема — на духовий оркестр) та ознайомлення з народніми інструментами, з чого й можна починати. Далі можна ознайомити слухачів із смичковими та духовими інструментами (діяпазон, тембр, місце й роля в оркестрі) і нарешті—на 3-му курсі—спроба диригувати оркестром, який треба організувати при курсах. На 3-му курсі в окремому семінарі можна організувати спроби розкладок на оркестр коротеньких мелодій (народніх пісень), переклади на різні ансамблі то-що.

Курс інструментознавства повинно переводити з максимальним додержанням принципу наочности:—ознайомлення й вивчання інструментів на самих же інструментах. По цій науці на час перерви може бути дано багато корисних і дуже цікавих для слухачів завдань для самостійних вправ (оркестрування), які можуть захопити слухачів і бути їм корисними як засіб поширити й поглибити та прикласти на практиці здобуті знання з музично-теоретичних наук.

8. Дикція та художнє читання. На першому курсі це—наука, що має завдання виховати слухачів і навчити їх виховувати у хористів уміння виразно вимовляти слова при співі та при художньому читанні, з аналізою художніх творів, навчити майбутніх дирегентів умінню пояснити тексти вокальних творів. Тільки коли колектив у цілому зрозуміє твір всебічно (зміст, зв'язок між взаємним художнім оформленням тексту й музики), можна сподіватися художнього виконання хорового твору.

9. Виховання голосу (на всіх курсах) та методика виховання голосу (на другому курсі). Це дисципліни, споріднені між собою, але з різними завданнями, які, правда, кінець-кінцем сходяться до одного—навчити курсанта-диригента виховувати голоси хористів і вирівнювати або об'єднувати хорові партії.

10. Методика етнографичної роботи має завданням на основі придбаних завичок ознайомити курсантів з існуючою літературою по музетнографії, а також з методами провадження самої роботи—збирання народніх пісень.

11. Методика музичного виховання має в стислих рисах ознайомити з основними принципами педології, а також методами, формами, літературою по музичному вихованню зокрема:

12. Історія музики з музичними ілюстраціями (на всіх трьох курсах) мусить бути поділена на дві частини: історія української музичної культури та всесвітня історія музики. Окремого курсу слухання музики в навчальному

плані не заведено, бо це завдання найраціональніше виконати з'єднано з історією музики.

13. Змістом курсу методи й форми музично-політосвітньої роботи мають бути такі питання: місце музичного мистецтва в політосвітній роботі, зміст, об'єкт, методи і форми музполітосвітньої роботи (слухання музики, хор, оркестр, бібліотека, музична преса то-що). Цей курс має крім політичної установки дати установку організаційну.

14. Фортеп'яно й скрипка—індивідуальне заняття на всіх курсах. Необхідність знайти той або той інструмент не може викликати жодних сумнівів. Скрипка для диригентів духового оркестру мусить бути замінена духовим інструментом, а для диригентів оркестрів народніх інструментів,—відповідно, народнім інструментом.

15. Відвідування репетицій кращих у місті хорів та оркестрів треба вважати за невід'ємну частину навчання з відповідними із цього висновками. Під таким самим поглядом треба розглядати й одвідування концертів та всякі музичні екскурсії.

16. До навчального плану не внесено соціяльно-економичних і, взагалі, загально-освітніх наук, але коли б у процесі роботи виявилось, що курсанти в чомусь не мають належної підготовки, то слід влаштовувати окремі лекції, наприклад, з анатомії, фізіології, на літературні теми то-що, надаючи лекціям потрібного їм ухилу.

МАРШРУТИ МУЗИЧНИХ ЕКСКУРСІЙ

I. Київ

А. Музичний музей ВУТОРМ'у (вул. Ворошилова (кол. Вел. Підвальна), 15). Рукописи Леонтовича, Стеценка, Степового, Лисенка, сучасних композиторів. Афіші, фотографії, плакати, музичні інструменти. Там же нотозбірня ім. Стеценка, де зібрано українські, російські й закордонні музичні видання.

Б. Музей діячів української культури. (Лисенківський відділ). Тут зібрано експонати, що освітлюють життя й творчість Лисенка.

В. Книгозбірня Лаврського заповідника. Старовинні ноти: рукописи, ірмолої, партесні твори 18 ст.

Г. Всенароднія бібліотека. (Бібліотека кол. Духовної Академії). Старовинні ноти. Рукописи композитора Веделя.

Д. Етнографичний музей ім. Вовка при ВУАН. Збірка українських народніх інструментів.

Е. Всеукраїнський музей ім. Шевченка. Старовинні ноти, народні інструменти то-що.

Ж. Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, 5-а музпрофшкола ім. Леонтовича, дитячий відділ при Музичному Техникумі. Знайомство з постановкою музично освітньої роботи.

З. Нотодрукарня. Знайомство з техникою нотодрукарської справи.

II. Ленінград

А. Российский Институт Истории Искусств (площ. им. Воровского). Центр музично-наукової роботи в Ленінграді.

Б. Музей Ленинградской Госуд. Академ. Филармонии (Чеботарский пер., 2). Інструменти музичні, рукописи, автографи. Набор рогової музики.

В. Російська „Публичная библиотека" (пр. 25 октября).

Великий Музичний відділ: рукописи російських композиторів.

Г. Центральная Музыкальная Библиотека Государственных Академических Театров (Фонтанка, 57). Відділ рукописів композиторів XVIII-XIX в.в., що жили при царських дворах.

Д. Этнографический отдел Русского музея. (Инженерная ул., 4).

Е. Музей Антропологии и этнографии Российской Академии Наук. (Васильевский остров, Таможенный пер., 2) музичні інструменти народів СРСР.

Ж. Музей Ленинградской Консерватории (Театральная пл., дом Консерватории).

З. Академическая Капелла (Мойка, 20).

И. Кладбище быв. Александро-Невской Лавры: пам'ятники померлих композиторів.

ТРИБУНА МУЗКОРА

МІЙ ЗАКЛИК ДО КОМПОЗИТОРІВ

(На обговорення)

Живучи на селі, ми тягнемося до мистецтва, найбільше до музики. І що ж? Шляхів до неї багато, та такі вони різні, що далебі й не второпаєш, на який ступити. А що найлекше створити хоровий гурток, то й беремося, здебільшого, до цієї справи.

Та ріжна вдача буває,—який з нас, то й не вкладеться у рамки хорового співу, залізе грішна думка не тільки чуже співати, але й самому щось скласти. На думку де-кого це „єресь", мрія божевільного. От на цьому я й зупинюсь.

Говорив я де з ким із сучасних композиторів про оті самі „грішні думки,"— кажуть: „Щоби пісні складати, треба бути не тільки музично-грамотною людиною, а й закінчити вищу музичну освіту." Погоджуюсь. А тільки неясно мені:—самого нашого українського люду 3 десятки мільйонів, і є, либонь, між ними композитори природні, що марно гинуть із своїми талантами, невиявленими, не то що вищої, а й середньої музичної освіти не маючи змоги дістати. Невже ж таки—нехай гинуть?

Я гадаю інакше. По-перше, сельбуди, клуби, школи й інш. мусять виявляти такі таланти й направляти їх до музичних шкіл, клопотатися про стипендії для них то-що. По-друге, — треба створити умови, щоб і той, хто не може йти до школи, міг дістати пораду, вказівки, був би правильно скерований. Одним словом, треба, щоб при такій, скажім, музичній організації, як ВУТОРМ, що об'єднує в своїх лавах найкращі композиторські сили, було консультаційне бюро, куди б оті самоуки, оті природні таланти могли надсилати свої твори й знаходити потрібну товариську допомогу й щиру відповідь, чи є в нього дані в цьому напрямку.

Тепер ще одна справа.

На селах багато всяких пісень співають — і старих побутових та історичних, і старих революційного настрою, і революційних, складених уже за нашої доби. Так от, коли вже не в силі ми складати пісень, то записати їх можна. Хай десь буде помилка, але те, що в них співається, можна виявити, а вже в центрі композитори можуть виправити чи сказати, яке місце треба перевірити.

Додам ще й таке: я людина музично малограмотна. Складав пісні й надсилав до міста, разом із складанням пісень почав я серйозно вивчати музику, а за мною ще три чоловіка і, якби давалося нам відповіді і на неясні нам питання, може б ми й значно більшого досягли. Та потрапили ми на: „Не суй носа, куди не слід". І руки опустилися. Гадаю, що вчинено цілком невірно.

Скажемо й так: коли треба вчитися, то хіба не можна заснувати заочні курси, про які писав і тов. Мантула в № 3—4 „Музика—Масам"? На мою думку, не тільки можна, а й треба.

Товариші композитори, давайте ж обговоримо ці питання. Чекаємо на вашу відповідь.

Незломний.

***Від Редакції:** Порушене питання про потребу організації консультаційних бюр при композиторських майстернях ВУТОРМ'у в наших умовах є питання життєвим. У практиці минулої роботи ВУТОРМ'у (тоді ще Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича) така консультаційна робота композиторів велася й її слід відновити. Отже, даємо слово композиторським майстерням ВУТОРМ'у та окремим композиторам висловитися в цій справі.*

Ще актуальнішим, очевидно, є питання про утворення заочних музичних курсів, справу про організацію яких порушується нашими читачами вже вдруге. Тому бажано, щоб і інші читачі висловилися з приводу цієї думки.

ОЗДОРОВЛЮЙМО МУЗИЧНУ ЕСТРАДУ

Від Редакції: *Ми вже не раз указували на невпорядкованість та болячки масової (клубної, сельбудівської та інш.) естради, що надто часто перебуває в загрозливому стані завдяки хибам в організації масової роботи, просяканню на естраду виконавців спекулятивно-халтурного типу, іноді завдяки некваліфікованим керовникам культроботою та завклубам, через брак нового радянського естрадного репертуару й інших причин. Викрити болячки масової естради і вказати шляхи до її оздоровлення—от мета цього нового відділу нашого журналу. Хай же редакція не буде самотньою в цій справі,—хай читачі допоможуть ділом у себе на місцях і викриванням хиб масової естради на сторінках журналу нещадимим радянським деркачем вимести всяке сміття, всякий мотлох, що забруднює масову естраду й загальмовує культурний розвиток роб. сел. мас.*

ЩО ТАКЕ „МУЗИКА ЛЕГКОГО ЖАНРУ“ І ЯК З НЕЮ БУТИ

(Підсумки обговорення)

Справа оздоровлення клубної і взагалі масової естради, рівно як і питання про музику для неї, турбують нині і профспілкові культ-освітні органи, і органи політосвіти, і музично-громадські організації. Ці питання знайшли відгук і обговорення на сторінках органу Відділу Мистецтв Головполітосвіти „Нове Мистецтво“. В числі 29-му цього журналу Ілько Г-ейн у статті „Про легкий жанр у музиці“, рекомендуючи „витягти з друку й продажу такі річі, як „Кирпичики“... й „Манькин поселок“ та „замислитись над творами Олія Хайта та йому подібних авторів“, вніс пропозицію

„впоряджувати конкурси на музику легкого жанру і вимагати від авторів оригінальности... Треба—каже—він—монополізувати видавничу справу в цій галузі. Треба, щоб ДВУ видавало певний відсоток і легкої музики... Музика легкого жанру не мусить пасти задніх, а так само, як і інші роди мистецтва, мусить дійти власної радянської культури...

Тільки в такий спосіб фільтруючи всю літературу легкої музики, що виходить у світ, можна дійти мистецького рівня цьогожанру“.

На статтю І. Г-ейна відгукнулися і окремі композитори (Козицький, Мейтус, Крижанівський) і цілі колективи, як от виробничий колектив Харківського Муз.-Драм-Інституту. Всі учасники обговорення ствердили

„загрозливе поширення музики легкого жанру, що становить найспоживніший крам на музичнім ринку, значно впливаючи на смаки міських мас і стережучи їх на кожнім кроці не тільки в кіно, ресторані, а й у робітничім клубі... Для переважної більшости вона єдине джерело музичних вражінь“.

Стверджено, що ця музика

„розходиться в десятках тисяч примірників і справді є „масова“ література, що на ній виховують свій смак, нею живляться масові авдиторії“.

Поруч із тим обговорення дало досить вичерпуючу оцінку цій музиці:

„Що ми маємо на сьогодні в галузі легкої музики? Низку авторів, за невеликим винятком, музично-малописьменних і сотні й тисячі творів, які яскраво доводять щойно згадану властивість своїх творців.

„Одні автори... передруковують закордонні фокстроти, міняючи назви й прізвища справжнього автора на своє. Ця нескладна технічна операція зветься аранжировкою (!).

„Другі беруть на взірці опереточну музику „Сільв“ і „Баядерок“, забуваючи про те, що навіть закордоном, де легкий жанр особлива цвіте, й зрозуміло чому, ця музика визнана застарілою.

„Треті (їх дуже багато) перелицьовують уже написане, перекроюють уже готову музику цього жанру, знецінюючи й без того непевну її цінність. Які ж маємо наслідки? Пісеньки, нічим не оригінальні, банальні фокстроти, ван-степи, танго й інш.

„Під легкий жанр штучно підводиться ідеологична база, його силкуються революціонізувати. Але робиться це тільки формально,—лишаючи старий зміст, вставляється лише кілька слів, прикладом, „он был простой рабочий“, або часом за місце любовної пригоди обирається якийсь „Манькин поселок“, по-суті ж музика лишається такою ж самою міщанською музикою, якою була й раніш“ „(Ю. Мейтус, „Н. М.“, № 2—28 р.).

Ще гострішу оцінку цій музиці дає композитор П. Козицький.

„Це не витвір нового революційного побуту, а продовження тієї продукції, що в ній купалося міщанство дореволюційних часів... Ця література так само кохається в настроях п'яної, декласованої богеми, як і раніше, й між яким-небудь „радянським" сучасним автором-естрадником та музикою білоемігранта Вертинського ніякісінької ріжниці в тематиці й трактовці немає...

„Візьмемо за приклад „Кирпичики". Змістом її музики є той занепадницький мінор, мінор корчми, п'яниці, який ми чули ще в шарманщиків: „Разлука ты, разлука, чужая сторона" та по церквах у творах Архангельського, що також мали й мають не менший за „Кирпичики" тираж. Отже, я констатую, що емоціональна підоснова „Кирпичиков", „Разлуки" й „Милости мира"—Архангельського—однакова. „Кирпичики"—це нахабна спроба сучасним текстом прикрити богемсько-міщанський зміст музики, темою про завод виправдати шарманкову церковщину...

„Мимохіть повстає рівнобіжність: „Яблучко". Те „Яблучко", що його створила з елементів народньої української пісні („Ой, що ж то за шум") маса (не Кручинін), що його розповсюдила усна традиція (не друкарня) і що справді одбиває в собі всю стихійність, велетенську силу повсталого села й фабрики. „Яблучко"—сила, енергія, радість боротьби, стихія; „Кирпичики" — хникання, міщанський вечерок з гітарою, меланхолія п'яниці, що не добреде до своєї хати...

„Коли проаналізувати музику „сучасної" легкожанрової літератури, то нас вразить її убогість, її шаблоність, штампованість. Гармонія її складається в тризвуків 1-го, 4-го й 5-го ступенів (це гармонійні засоби перших сторінок початкового курсу гармонії і стиль музичної творчости 200—300 років тому). Тавро шаблону—й на мелодії, і над усім—отой „архангельський" мінор...

Це хвороба, це грипа, віспа, з якою треба боротися, бо під її „чарами"—комсомол, фабрика... Це справжній „опіум для народа", який винищує здібність розуміти, реагувати (відповідати на вплив) на мистецький твір, який, наче шашел, підточує коріння для дальшого розвитку музичної культури пролетаріяту". („Н. М." № 6—28 р.).

Заперечуючи малограмотну, низькопробну музику „Кирпичиков" й ін. „творів", їхні теми й музичний зміст, учасники обговорення не заперечують, однак, ні самого жанру, ні його форм музичних:

Чи значить, одначе, це, що треба зовсім вигнати з ужитку легку музику й примусити всіх слухати тільки симфонії й опери? Тільки безнадійний ханжа може так думати; так думати, значить ставитись до справи формально і не хотіти вважити ні на вимоги життя, ні на музичну дійсність. Час уже кинути схиляти смиренно чоло перед „строгими формами" за ради їх самих, а брати музику там, де вона є... Хто не знає, що часом якась пісенька з гороб'ячиний ніс або талантовито написаний сучасний танок мають в собі значно більше музики, ніж солідні музичні твори на багато розділів? (Виробничий Колектив Харк. Муз.-Драм. інституту, „Н. М." № 4—28 р.).

„Легкий жанр"—таке ж природнє явище, як і потреба посміятися й пустувати. Але пустувати—пустуйте, а хуліганити—зась!"... Отже, не форму „легкого жанру", а його зміст, його якість мають притягти нашу увагу... Треба поставити на чергу справу створення легкожанрової літератури, але доброї мистецької якости. Це буде сатира, гумореска, танок, але обов'язково майстерно зроблений рукою композитора". (Козицький „Н. М.". № 6—28 р.).

В статті „Так от як з музикою легкого жанру" („Н. М." № 10-11 за 18 р.) Ю. Т. підсумував висловлені підчас обговорення пропозиції що до заходів для оздоровлення естради.

„1. Втягнення в діло створення естрадної літератури кваліфікованих композиторів та письменників;

2. Використання етнографичного матеріялу;

3. Пильний контроль Вищого Музичного Комітету, Реперткому й Політосвіт над виданням, розповсюдженням та виконанням творів легкого жанру при обов'язковому його погодженні з відповідними контрольними органами інших республик Радсоюзу;

4. Вилучення з обігу художньо й ідеологично-шкідливої естрадної літератури;

5. Монополія видання легкожанрової літератури державними видавництвами (в УСРР—т. зв. усуспільненим сектором: ДВУ, Книгоспілка, Пролетарій, Укр. Робітник) і ліквідація видання її приватними видавцями та авторами;

6. Агітаційна робота під гаслом „за доброякісну естраду".

Невермор

Старий лад для розваги й кращого травлення шлунку буржуазії й міщанства створив „музику легкого жанру": циганські романси, інтимні пісеньки, шансонетки й ін.; для робітництва й селянства, що творять свою власну культуру, це барахло не тільки не потрібне, а й шкідливе,—натомість потрібна музика проста, але мистецька, бадьора і з цікавим змістом.

ГЕТЬ „КИРПИЧИКИ“!

Визначний московський режисер В. Меєрхольд в музичному супроводі до п'єси Островського „Лес“ дуже слушно використав міщанський вальсок „Две собачки“. А що театр цей популярний, то й вальсок поширився серед москвичів. ГИЗ РСФРР гав не ловив, скористався з того, що в його архіві були друкарські дошки нот цього вальсу й перевидав його. Не був дурак і „композитор“ Кручинін: зробив з вальсишки „муз. аранжировку“, добравши текст на тему з сучасного побуту про робітницю цегельні й випустив цей вальсок уже під назвою „Кирпичики“, як пісню радянського побуту. Ми не будемо зупинятися на художній якості музики „Кирпичики“,— в попередній статті читач знайде оцінку цього „твору“ (і з боку музики), що її дав композитор П. Козицький. Ми ж подаємо уривки з „Двух собачек“ та „Кирпичиков“, з яких читач побачить, як п.п. Кручиніни „творять“ музику для роб.-сел. мас. Взяти старорежимний вальс, ще й з такою ідіотською назвою, і зробити пісню пожовтневого побуту, навіть не подбавши аранжировкою прикрасити убогість музики „Двух собачек“,—чи це не край нахабства! Та ще й заробляти на цій спекуляції величезні гроші (видання „Кирпичиков“, з якого зроблено нами копію, має 20.000 прим. тиражу, а всього розійшлося 50-60.000 прим).

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА 1925.

„ДВѢ СОБАЧКИ“
ВАЛЬСЪ.

Муз. С. БЕЙЛЕЗОНА

Главлит, Москва № 31427. Тир. 5000 экз.

Piano



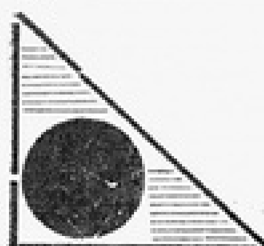
Отак пани Кручиніни спекулюють на справі творення нової радянської музики і дурять роб.-сел. маси й отруюють їхній художній смак. Отже, лікуючи клубну естраду, ми мусимо перш за все сказати п.п. Кручиніним і всім, хто несе в масу їхню „музику“: „Геть руки од мас! Маси мусять опановувати справжнє мистецтво, а не ваш спекулятивно-халтурний немузичний, безграмотний мотлох!“

„Кирпичики“
ИЗДАНИЕ АВТОРА
Москва—1926

Слова ПАВЛА ГЕРМАНА

Муз. арр. ВАЛЕНТИНА КРУЧИНИНА.





МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

ДЛЯ КЕРОВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ та ДЕКЛАМАЦІЇ

I. Вступ

Щоби створити хор доброго звучання, кожному членові хору доконче потрібно володіти, хоча б у деякій мірі, техникою вокального та мовного майстерства на основі техничних досягнень— чистоті самого звуку, добрій вимові (дикції) та динамичних відтінках (у силі звуку).

А з чого ж саме складається ця техника і як її опанувати?

Той добре співає й декламує, хто правильно користується своїм диханням, у кого правильно роблять голосники (голосові зв'язки) і хто, виробивши чітку, виразну дикцію, вміє відміняти, з власного бажання, офарблення та характер звуку свого голосу. Коротше кажучи, співає й говорить добре той, у кого поставлений голос.

Чи треба вчитися співати й декламувати? Адже часто ми чуємо виразний спів у селян та робітників, а вони ж не вчились?

На це відповімо так: кожній людині дано дар слова, що виражає думки й почуття, але це зовсім не дає права заперечувати конечну потребу освіти, яка поширює коло понять і збагачує людину новими зворотами мисли й слова. Те саме можна сказати й про спів,—обізнання з техникою співоцького та декламаторського звуку дасть засоби яскравіше виявити своє музичне художньо-творче виконання.

Чи ріжняться прийоми постановки голосу для співу та декламації?

В старовину думали, що ці прийоми мусять бути ріжні, а тому співакові забороняли декламувати і брати участь у драматичних виставах, а драматичному акторові забороняли співати. Нині співець не тільки співає, а й говорить речитативом [1] і, навпаки,—артист драми повинен вміти співати. Крім того, вчені, що присвятили себе вивченню питань постановки голосу, на підставі своїх досліджень стверджують, що все корисне для голосу співця корисне й для голосу декламатора та артиста драми.

В чому ж відміни цих двох способів звучання голосу?

У співі звук міняється по тонах, які можуть бути повторені на першому кращому інструменті, і кожен окремий тон має більшу довжину, ніж звук звичайної розмови. Зниження й піднесення розмови йде не тільки по півтонах, а й по інтервалах менших, і відношення тонів розмови не можна передати на інструменті. Спокійна розмова охоплює мало тонів, а художнє виразне читання охоплює півтори--дві октави, с.-т., наближається вже до співу. Розмова до того ж преривчиста, швидко сковзає з одного тону на другий навіть на одному складі слова. Як тільки ми трошки затягнемо голосний звук складу, ми в же чуємо спів. Але при всіх тих відмінах природа звучання розмови і співу та сама, бо і процеси в організмі і способи видобування в них ті самі. Бажаючи дати розмовний чи співочий звук, ми набираємо повітря і, коли починаємо його видихати, щільно з'єднані голосники не пропускають його. Прориваючись, повітря тре об голосники, примушує їх коливатися, а ці коливання викликають коливання повітря над і під голосниками, що дає чутний нам звук. Вимовляючи слова, ми примушуємо працювати мускули язика, губів, щок, або як, кажуть—ми артикулюємо. Ввесь голосовий апарат при кожній букві, якій відповідає новий звук, міняє своє становище.

Який же зміст вкладаємо ми в поняття „поставлений голос"? А от який: повний обсяг голосу (2 октави), рівний звук по всій його ширині, сила, чистота звучання, правильна дикція, вміння протягти звук, не міняючи його напруження, або, навпаки, міняючи його в силі,

[1] Речитатив—напівспів, напівговір.

уміння брати ноти злитно й одривчасто, правильно видобувати звук, давати чіткі павзи і всі типи дихання—все це з деякими іншими деталями і становить грамоту постановки голосу. Таким чином, постановка голосу включає в собі 4 головні моменти: дихання, роботу голосників та артикуляційних мускулів і резонування.

В частині теоретичній можна розглядати всі ці моменти окремо, а практично розмежувати їх дуже важко, бо проходять вони одночасно.

II. Дихання

Органом дихання є легені. В них розріжняємо 3 частини: верхню, середню й нижню. Жінки, що ніколи не вчилися постановці голосу, здебільшого дихають верхньою й, почасти, середньою частиною легенів, а чоловіки—нижньою частиною легенів при виразній роботі діяфрагми [1] і правильно дихати звикають лекше й скорше.

Чи дихання співців відмінне від дихання звичайного? Так, воно відмінне. Звичайне дихання проходить несвідомо в природньому ритмі: вдих, видих, павза й знов вдих, видих, павза. Чому ж співець не може дихати в такому самому ритмі? Щоби відповісти на це питання, треба з'ясувати собі ролю дихання співця. Звук будується, головне, на видихові при чому цей видих, залежно від вимог твору, іноді мусить бути дуже довгий. Крім того, він мусить бути спокійний і витривалий. Таким чином, щоб виробити добре дихання, треба досягти найбільшої витривалости, спокійности всього тулуба, найменшого напруження мускулів, близьких до горлянки, і разом з тим виграти в місткості легенів, бо задержаний видих потрібує більшого, ніж звичайно, запасу повітря.

Які ж є типи дихання і який з них задовольняє цим вимогам? В підручниках по співу зустрічаємо ріжні терміни (назви) для визначення того чи іншого типу дихання. Тип дихання, при якому працює верхня частина легенів, зветься верхнім ключичним. Він шкідливий для голосу, бо легені вгорі вужчі і не дають при своєму поширенні виграшу в кількості набраного повітря, а крім того, мускули, що завідують розширенням верхньої частини огруддя (грудної клітини), скорочуючись, передають своє напруження тим мускулам горлянки, що беруть безпосередню участь в утворенні звуку.

Тип дихання, при якому працює частина легенів, зветься грудним або среднєреберним. В цій частині огруддя легені найбільш місткі. Грудна клітина розходиться в сторони за рахунок роботи міжреберних мускулів, але їхнє напруження до деякої міри передається групі мускулів верхнього поясу легенів та горлянки. Чистим цей тип дихання зустрічається рідко, здебільшого він змішується або з ключичним, як це буває у жінок, або з нижнім—у чоловіків.

Тип дихання, при якому працює нижня, найширша місткістю частина легенів зветься ріжно: діяфрагмальним, абдомінальним, мішаним, нижнє-середнє-реберним і, нарешті, в останній час досить міцно встановився термін—„косто-абдомінальний".

Місткість огруддя при цьому типі дихання збільшується за рахунок роботи найбільш міцних і великих мускулів людського организму—діяфрагми, прямого мускулу [1] та міжреберних нижніх. Ми бачимо, що це тип мішаного дихання, при якому місткість грудної клітини збільшується вниз скороченням діяфрагми [2], а в сторони—розширенням грудних костей за допомогою міжреберних мускулів. Напруження цих мускулів де-що передається в групу мускулів, які завідують середнім типом дихання, однак, вгору до горлянки ці скорочення не передаються. Отже, з аналізи всіх вищезазначених типів дихання доводиться визнати перевагу за останнім, себ-то, косто-абдомінальним диханням.

Л. Некрасова

Примітка. Читаючи статті з постановки голосу, бери до уваги викладене в статтях проф. П. Кравцова.

---

[1] Діяфрагма або грудочеревна перетинка—це мускул, що лежить між легенями і черевними нутрощами; форма його—склепіння.

[1] Прямий мускул—парний, міститься між мечевидним відростком грудної кости та лобковою (соромітною) кістю.

[2] Діяфрагма, коли скорочується, то середня частина її опускається вниз, с.-т. склепіння діяфрагми вирівнюється.

„УСМІХНУВСЯ НАМ ЖОВТЕНЬ"

На мішаний хор

Слова А. Панова

Музика С. Барика [1]

С А

Т Б

У-смі-хнув-ся нам жов — тень ве - се — лий, роз-го - рі - ло-ся

mf

più f

сер - це ю - на — цьке, об - ня -лось мі-сто з віль-ни-ми се -

crescendo

risoluto

Ми зро

ла-ми, ро-біт -ник стиснув ру - ку ба тра -цьку

ста - ли в чер - во-них вог - нях і не раз у - ба -

Ми зро - ста-ли в чер - во - них вог - нях і не

ча ли ми смерть

не - ві -до - мий нам сму — ток і

раз у - ба — ча -ли ми смерть,

---

[1] Автор хору Сильвестр Барик є молодий композитор-диригент, що закінчив Київський Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, теорію композиції вивчав під керовництвом композитора М. Вериківського.

жах, ми йде-мо не-у-пин-но впе-ред! *mf* Ми в жов-

тне ві-ї дні за-гар-то-ва-ні, на-че в кри-зі сер-

ця мо-ло-ді все ста-ре там по-зад десь по-хо-

ва-не, гей ю-нац-тво, в май-бут-нє і-ди! Все ста-ре там по-

cresc *riten.* *f*

зад десь по-хо-ва-не, гей ю-нац-тво, в май-бут-не і-ди!

ФОРМИ ПОБУДОВИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Бесіда четверта

ТРИКОЛІННА (ПРОСТА Й СКЛАДНА) ПОБУДОВА

Проста триколінна побудова складається з трьох періодів, з яких перший і третій здебільшого тотожні. Зокрема, дуже різноманітною буває побудова другої частини, де замісць правильного періоду буває хід (себ-то низка секвенційних [1] побудов чи модуляційний перехід [2]. Перший і останній період пишуться здебільшого в одній (основній) тональності другий період—або в побічній, або, коли він являє собою модуляційний перехід, то кінчається домінантою головної тональности. Отже, план триколінної побудови буде такий:



КАТЕРИНА ПАЛЮК
Співачка-солістка „Дівочого мандолінового оркестру в м. Вінніпеґу" (див. на стор. 29).

а	в	а
Перший період в головній тональності з каденцією на тониці (+)	Другий період у побічній тональності або хід у домінанту основної тональности (—)	Третій період, тотожній з першим, з каденцією на тониці головної тональности (+)

Таким чином, згадана схема триколінної побудови буде + — +, себ-то симетрія, але неповна (тримоментова).

За таким зразком побудовано хор „Металом горно" (див. збірку Козицького—„Волошки", видання „Книгоспілки").

Такий, в основному, план має і хор „Червоний Прапор" Вериківського. Тут перше коліно складається саме з подвійного речення. Обидва речення кінчаються домінантовою каденцією. Домінанта тут потрібна була для того, щоби підготувати перехід до другого коліна, яке починається з тоники, але через низку секвенцій переходить до домінанти. Отже, друге коліно по суті (відносно головної тональности) є нестале, хоча наче б то починається з тоники. Третє коліно—є правильний період.

Правильний (згідно з поданою вище схемою) план простої триколінної побудови трапляється, головним чином, у композиторів-класиків, а в новітніх композиторів бувають де-які відміни. Проте, треба завжди зважати на перше й третє коліна,—коли вони являють собою тотожню побудову, то твір написано за планом триколінної форми.

Складна триколінна побудова подібна до простої, але має ту відзнаку, що кожне коліно само являє з себе або двочастинну, або навіть просту триколінну побудову. Таким чином, кожне коліно має завершену форму. Середнє коліно носить назву „тріо" (trio) і пишеться або в рівнобіжній або в побічній тональності. Коли третя частина цілком повторює першу, то її не виписують знову, а замісць того це повторення після тріо визначають так: Da capo або скорочено D. C., що значить „з початку".

Триколінна побудова може мати вступ і окремий кінець, який зветься „кодою" (coda—хвіст). Прикладом складної триколінної побудови можуть бути майже всі менуети та скерца у класичних сонатах.

Завдання—ті самі, що й до попередніх бесід.

П. Козицький

---

[1] Секвенцією зветься переміщення мотиву по ступенях гами вгору чи вниз (словн. Рімана).

[2] Модуляція є перехід (плановий чи раптовий) одного строю (тональности) в другий (словн. Рімана).

КОРОТКІ НАРИСИ З ТЕОРІЇ ЛАДОВОГО РИТМУ

Нарис 5-й

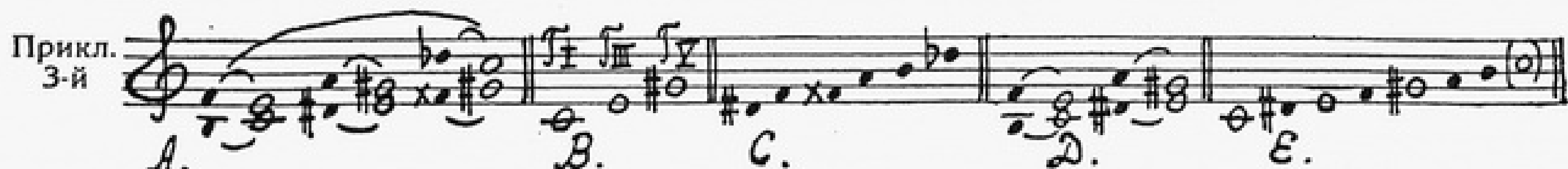
ЗБІЛЬШЕНИЙ ЛАД

Збільшений лад (*Max*). Коли навіть мінор класична теорія музики не вважала за самостійний лад, то збільшений лад зовсім був їй невідомим. Тому нам треба особливо уважно вивчити його. Лад цей—надзвичайно поширений так в народніх піснях (переважно в т. зв. орієнтальній, с.-т. східній мелодії: перській, турецькій, індійській, іранській, циганській та ін.), як і в сучасній художній муз. літературі.

Збільшений лад утворюється з 3-х односкладових систем, розташованих на віддалі великих терцій одна від одної. Таким чином, спадаюче супряження 1-ої системи та зростаюче 2-ої, спадаюче 2-ої та зростаюче 3-ої, нарешті, зростаюче 1-ої та спадаюче 3-ої – розв'язуються в спільні звуки тоніки; в цілому ми маємо в збільшеному ладі безперервний ланцюг односкладових систем (див. прикл. 3, А).

Щоб уникнути ріжного визначення долішнього та горішнього сталого звуку, від одної, є однакові (напр. у *C Max*'і, *As Max*'і та *E Max*'і). Отже, кількість ріжних тональностей *Max*'у втричі менша, ніж в *Dur*'і та в *Moll*'і, а саме не 12, а лише 4. Складовість (кількість супряжень) *Max*'у—6. Окремі звуки *T Max*'у звуться також T_1, T_3, T_5, але зрозуміло, що ці назви до певної міри умовні, — кожен звук *T Max*'у можна визнати за основний. Несталі звуки *Max*'у звуться звуками *1-й D*, *2-й D* та *3-й D*. Загальна несталість—з'єднаний момент *Max*'у – інакше зветься тридомінантовим моментом (*DDD*).

Неповний вид *Max*'у. Крім повного виду часто трапляється й неповний вид збільшеного ладу, який складається лише з 2-х систем (прикл. 3, Д). Сталість цього виду є та сама, що й у повному виді. Кількість супряжень, кількість несталих звуків—4. У неповному виді можна вже відріжняти вводні тони та зворотно-супряжені звуки: зворотні супряження ми маємо тут лише при T_3 (прикл. 3, Д). Звукоряд неповного виду



домінанту 3-ої системи визначають через інтервал двічі зменшеної сексти, а тоніку її—через зменшену кварту (див. прикл. 3, А). Кількість звуків збільшеного ладу—9: 6 несталих та 3 сталих, що разом утворюють збільшений тризвук,—звідси й назва ладу (прикл. 3, В). Позаладові звуки утворюють також збільшений тризвук, на віддалі 6 півтонів від тонічного. Несталі звуки ладу, розташовані в порядкові їх височини, утворюють, т. зв., тонову гаму (прикл. 3, С), дуже характерну для цього ладу. Як видно з систем *Max*'у (прикл. 3, А), несталі звуки його утворюють зворотні супряження до всіх 3-х звуків *T*. Вводних тонів у *Max*'і, т. чином, немає зовсім. Порівнюючи одну з одною ріжні тональності *Max*'у, ми переконуємось, що системи тональностей, розташованих на віддалі великої терції одна

Max'у утворює, так звану, угорську гаму (прикл. 3, Е), яка зветься так тому, що на цьому звукоряді побудовано де-які пісні угорських циган.

Збільшений лад, у відміну від *Dur*'у та *Moll*'ю, має за T співзвук дисонуючий — збільшений тризвук. Класична теорія музики не відрізняла добре явища дисонування та несталости; тому, зрозуміло, нормальне для *Max*'у розв'язання вона забороняла й постійно змішувала *Max* з *Dur*'ом' або *Moll*'ем (напр., угорську гаму вважалось за відміну мінорної). Як наслідок цього, збільшений лад не міг виявитись у музичній літературі так повно й всебічно, як мажор; він тільки тепер, відокремлений, як самостійний лад, має теоретичне обрунтовання і ще чекає на повну розробку композиторами всіх багатих можливостей.

Для закінчення подаємо найпростіші приклади збільшеного ладу: повного виду — прикл. 4 A (уривок з опери Рим.-Кор. „Золотий півник“, число 203—*Es. Max*) та неповного (прикл. 5, B) — індуську мелодію зі збірника *Ioanny Grosset „Jude“—Enc. de la Musique, I par.*—(*AsMax*).



Завдання для *Moll*'ю й *Max*'у такі, як і для Dur'у (див минулі нариси). (Прим., можна компонувати вже й багатоголосні уривки в *Moll*'і та *Max*'і— треба тільки дбати, щоби разом не звучали витримані звуки з одного супряження).

Л. Кулаковський

ЩО ЧИТАТИ ДЛЯ МУЗИЧНОЇ САМООСВІТИ.

Соціологія музичного мистецтва.

Для початку треба прочитати невеличку книжечку Чемоданова: Социально-экономические основы музыки (Москва, ГИЗ. 1925 г. Ц. 30 коп.). В ній в стислому, але всебічному вигляді освітлюються основи соціології музичного мистецтва.



Танцюристки з „Дівочого Мандолінового оркестру“ в Вінніпегу (див. стор. 29)

Далі варто зачитати книжку Луначарського „В мире музыки“ (ГИЗ. Ц. 80 к.), в якій подано соціологичне висвітлення окремих явищ музичного мистецтва.

Коли буде засвоєно елементи соціологичної аналізи музичного мистецтва, то для поглиблення й угрунтування їх треба перейти до грунтовних праць з соціології мистецтва, а саме:

Плеханов—Об искусстве.

Искусство и общественная жизнь.

Фриче — Социология искусства (ГИЗ. 1926 г. ц. 2 р.).

Маца—Искусство современной Европы (ГИЗ. 1926 г. Ц. 1 р. 35 коп.).

Иоффе—Культура и стиль.

Федчишин. Плеханов, як основоположник марксистської естетики (журн. „Критика“ № 4—28 р.).

Бойко. Методологія мистецтвознавства у Плеханова (журн. „Критика“ № 4—28 р.).

Після цього треба познайомитись з грунтовною працею Бюхера — „Работа и Ритм“ та статтями по питаннях музики в сучасній періодичній пресі („Червоний Шлях“, „Життя й Революція“) та музичних журналах („Музика“, „Музыкальное образование“, „Музыка и Октябрь“, „Музыка и Революция“, „Музика—Масам“).

ВКАЗІВКИ Й ПОРАДИ СКРИПАЧАМ-САМОУКАМ

I. СКРИПКА, ЯК МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

Виникнення скрипки

Виникнення скрипки, цього звуком подібного до голосу людини інструмента, губиться десь у темряві давнини. Не вважаючи на працю знаменитих учених, досі не вдалося знайти дані про початок виникнення скрипки. Єдине, що удалося встановити, це існування попередника скрипки—арабського інструмента—„ребек". Ребек це—інструмент древнього Сходу в формі груші; має дуже мало спільного із сучасною скрипкою крім спільного смичка та трьох струн, настроєних у квінтовому порядкові: соль, ре, ля; він не має ребер, у нього опукла спинка і зовсім рівна дека. Характер звуку ребека жорсткий і носовий. Ребек служив для гри до танців і пізніше помалу зовсім зник.

Гаспар Дуїффопруггар удосконалив ребек, а що французи дали йому ім'я Анрі Віолев, то й його інструмент звався „Віола" (відповідає сучасному альту), яка, бувши пізніше змінена й удосконалена такими геніяльними майстрами, як Гаспаро да Сало, Аматі, Страдіварі, Гварнері і багато інших, набула вигляду сучасної скрипки, що нині дуже рідкі і ціняться від 500—50.000 крб.

Крім італійських старовинних майстрів була ще тирольська школа майстрів-скрипалів: Яків Штейнер, Альбані та брати Клотц, вироби яких також ціняться високо за добрий тон їхніх скрипок (від 300 до 5000 карбованців). Хороші скрипки виробляли й французи: Никола Люпо, Жан-Батіст Вільйом, Бернадель і ін., які здебільшого копіювали скрипки Страдіварі (їх ціна від 200 до 3000 карбованців). В XX-му столітті в Германії та Південній Франції появилися, так звані, ф а б р и ч н і скрипки. Вони відрізняються тим, що дерево для них береться не витримане (по п'ять і більше років, як у старовинних майстрів), а звичайне, хоча й доброї якости, і робиться їх на зразок старовинних італійських інструментів. Покривають їх звичайним лаком. Тон цих скрипок різкий і сильний, призначений для оркестрової гри. Ціни на них від 5 до 50 карбованців за штуку.

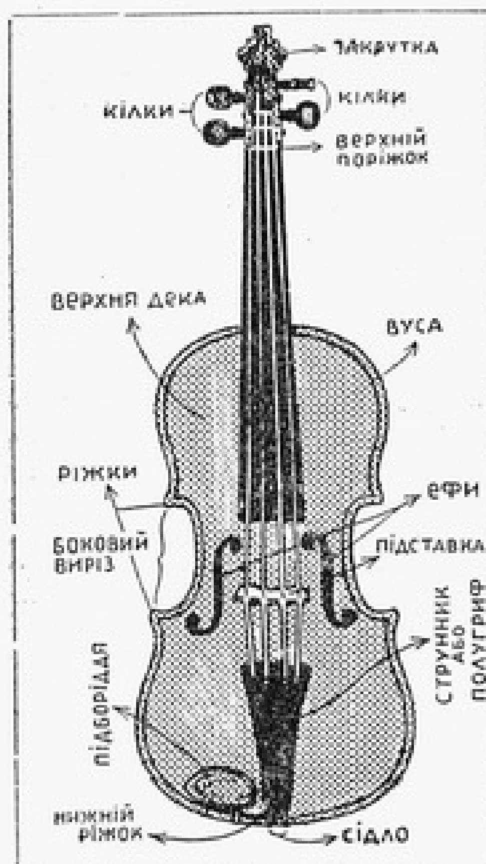
Крім фабричних скрипок є ще скрипки виробу сучасних майстрів або гардировщиків, що виробляють скрипки іноді дуже вдалі, середня їх ціна від 50 до 300 карбованців. Такі майстри були й є і в нас: в Москві—Сальзар Шпідлен, Вітачек, Толмачов та Підгорний, у Харкові—Бастьєн (учень Вільйома), Обручкевич, Барановський; у Києві—Хилинський; в Полтаві—Пащенко, в Одесі—Міцкевіч. Ціна їхніх скрипок від 100 до 1000 карбованів.

Побудова скрипки

Скрипка складається з г о л о в к и, ш и й к и з г р и ф о м, к о р п у с у з п о л у г р и ф о м і п і д с т а в к о ю та інших дрібних частин (див. малюнки).

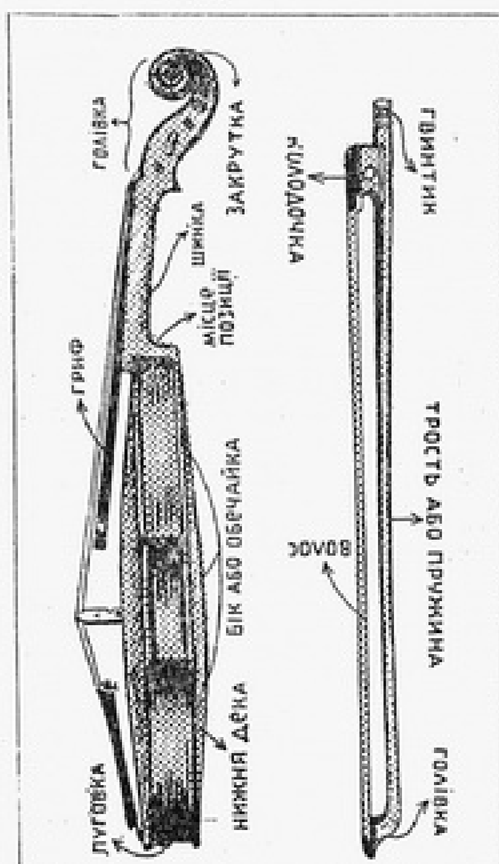
Стрій скрипки

Скрипку настроюється по квінтах. Найтовща й найнижча струна, так званий, б а с о к, настроюється в тоні с о л ь (накручується на нижньому кілочку з лівого боку). Далі йде струна (жильна), що настроюється в тоні—р е (накручується на верхній кілок з лівого боку), далі струна—л я (накручується на верхній кілок з правого боку) і нарешті—найвища струна, часто стальна,—м і або квінта (накручується на нижньому кілочку з правого боку).



Смичок

Старовинний смичок (VIII століття) був дуже примітивний. Це була просто зігнута тростина, на обох кінцях якої натягнуто було кінський волос. X-го ліття тростостину почали вирівнювати. В XVII ст. смичок походить на сучасний, себ-то трость вирівняли, приробили колодочку, вирізали голівку. З появою майстра Ф р а н ц а Т у р т а (1747—1835, Париж) смички набрали найкращого вигляду завдяки вибору для них фернамбукового дерева, яке давало міцну „пружину". Голівку смичка та колодочку Турт зробив далеко красивішими й вигіднішими. Удосконалення смичка спричинилося до названня Турта „Страдіваріусом смичків". Його смички ціняться дуже дорого—від 100 до 500 крб.



[1] Див. далі „Про знаменитих італійських майстрів-скрипалів".

Із школи Турта вийшли інші майстри: француз Жан-Батіст Вільйом (1798—1875, Париж), смички якого також дуже цінні і відмінні від смичків Турта тим, що вони трохи легші; ціна їх від 50 до 300 карбованців. Хороші смички робили ще французи Лефлер (1760—1832). Воерен (1833—1885), Ламі (1850—1889), а також англієць Жон-Дудз (1752—1839), смички якого ціняться від 50 до 300 карбованців, німець Август Бауш (1805—1871, працював у Берліні), ціна на його смички така сама. Цінні смички робив і німець Кіттель (1850—90), що жив у Петербурзі; його смички дуже рідкі, але ціняться дорого, від 100 до 500 карбованців.

Є ще, так звані, *фабричні* смички, що виробляються в Германії, Чехо-Словаччині, Австрії. Вони робляться здебільшого з червоного дерева, а тому якість та міцність їх менша і вони часто кривляться. Формою вони нагадують смички Турта, Вільйома й інших майстрів, через що де-які фабрики насмілюються робити на них написи прізвищ цих майстрів. У нас в СРСР порядних смичків, на жаль, не виробляється, їх доводиться виписувати з-за кордону по 25—100 крб, за штуку, а коли дешевше, то їх доводиться кидати через рік гри.

Смичок складається з кількох частин: *трости* або *пружини*, *колодочки* (з чорного дерева, в рідких випадках із слонової кістки), *голівки* з вирізом, куди вставляється волос, *гвинтика* для натягування волоса і самого *волосу*.

Властивості скрипки та її діяпазон

Чотирьох струн, що їх має скрипка, досить для того, щоб мати діяпазон у чотири октави: від *соль* малої октави до *соль* четвертої октави, себ-то більше, ніж діяпоазон всіх жіночих голосів. З допомогою смичка можна видобувати звуки із кожної струни зокрема і з кількох струн зараз,—отже, скрипка поєднує в собі властивості мелодійного і акордового звучання.

Звук її, і ніжний і сильний, дає їй перевагу перед іншими інструментами й право панування над ними; а її властивість протягувати, посилювати і зменшувати звук, передавати пориви пристрасти і душевні переживання дає їй можливість суперничати із голосом людини. Залежно від виконавця скрипка дає тон то простий і мелодійний, то ніжний і граційний, то шляхетний і величний або повний вогню, смілости й пристрасти, то мнякий і ласковий, себ-то відбиває всі людські почуття.

(Далі буде)

І. Букінік

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ

Найважливіші події з історії музики

ЛИПЕНЬ

Число	Рік	
1	1784	Помер **Вільгельм-Фрідеман Бах** (син Йогана-Себастьяна Баха), талановитий німецький композитор.
1	1904	Помер **Мануель Гарсія**, знаменитий оперовий співак (бас) і вчитель співу, автор праці про спів і винахідник ларингоскопу (дзеркала для дослідження горлянки).
2	1714	Народ. видатний німецький композитор **Крістоф-Вілібальд Глук**, автор багатьох опер, в яких прагнув „музикою посилювати виразність почуття та драматизм“, щоб опера не була „концертом в убраннях“.
6	1865	Нар. **Еміль Жак-Далькроз**, авт. наукової праці про ритмичну гімнастику.
7	1860	Народ. визначний віденський диригент і композитор **Густав Малер**.
10	1919	Помер видатний німецький музичний теоретик та історик музики, автор найкращого музичного словника **Гуго Ріман**.
15	1857	Помер відомий віденський п'яніст-педагог (учитель Франца Ліста і ін.) **Карл Черні**, автор найпоширеніших фортеп'янових етюдів та школи гри на ф.-п.
18	1849	Народ. **Гуго Ріман** (див. вище).
25	1883	Народ. видатний італійський сучасний композитор **Альфредо Казелла**.
27	1924	Помер італієць **Ферручіо Бузоні**, видатний піяніст і композитор.
28	1750	Помер геніяльний німецький композитор **Йоган-Себастьян Бах**.
29	1856	Помер **Роберт Шуман**, великий німецький композитор, основоположник школи художньої пісні (романсу).
30	1861	Народ. відомий російський композитор **Антін Аренський**, автор „Руководства“ по гармонії (з 1000 задач до нього) та музичних формах.
31	1886	Помер великий композитор і великий піяніст-віртуоз **Франц Ліст** (родом угорець), основоположник програмової музики.



СМИЧКОВИЙ КВАРТЕТ ІМ. ЛЕОНТОВИЧА

(Харків)

Квартет заснувався в осени 1925 року при Харківській філії Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича і відтоді веде дуже цінну роботу популяризації української камерної музики. За два перші сезони квартет дав 8 циклових концертів сучасної музики, продемонструвавши в них твори українських композиторів—Богуславського, Борисова, Козицького, Косенка, Костенка, Лісовського, Лятошинського, Новосадського та Синиці, европейських композиторів Гіндеміта, Гусенса, Крейслера і російського композитора Стравинського. Минулого літа квартет зробив подорож по Лівобережній Україні, давши в ріжних її містах 26 концертів, здебільшого по робітничих клубах.

Ввесь зимовий сезон цього року квартет обслуговував Харківську радіо-станцію НКО. Нині квартет закінчив свій 3-ій концертовий сезон, давши кілька концертів сучасної музики з творів Дашевського, Золотарьова, Козицького, Лісовського, Мейтуса (Україна), Шимановського (Польща), Бела-Барток (Угорщина), Шев'льяра (Франція), Василенка та Глієра (Москва). Крім того, члени квартета Бружаницький та Гельфандбейн брали участь у авторському концерті композитора В. Косенка.

В концертах квартета брали участь артистки співачки — Оксана Колодуб, Ніна Гузовська, піяністи— гр. Коган, Косенко та композитори—Глієр, Золотарьов Косенко й інш. В майбутньому сезоні квартет передбачає влаштувати низку концертів з нових творів сучасних українських авторів, також концерти, присвячені творам Глазунова (за участю автора), Танєєва та франвельких композиторів—Рацузя й Дебюссі.



Сидять (з-ліва направо): композитори: Б. Новосадський (1-й), П. Козицький (3-й), Л. Лісовський (4-й) В. Костенко (5-й) та уповноважений квартет вільн. худ. А. Нездатний.
Стоять артисти квартету (з-ліва направо): С. Бружаницький (1-а скрипка), М. Левін (2-га скрипка), Й. Гельфандбейн (віолончель) та О. Шор (альт).

ПРО ВИДАТНИХ ІТАЛІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ-СКРИПАЛІВ

(Нарис з історії скрипки)

Скрипка того вигляду, в якому ми знаємо її нині, утворилася не одразу. Ціла низка знаменитих майстрів приклали своїх знань та вміння, щоби вдосконалити її. Помацки, шляхом довгих зусиль шукали вони найкращої форми, випробовували різне дерево, як матеріял для неї, винаходили лак то-що. Праця їх дала прекрасні наслідки. Скрипки, що вони їх виробляли, нині являють собою зразки для сучасних майстрів, тим то й коштують вони нині величезних грошей.

Скрипку почали виробляти на початку 16 століття в Італії. За винахідника скрипки вважають Гаспара Дуїффопруггара (або Каспар Тіффенбруккер), що народився в Болоньї (Італія) 1467 року. Скрипки цього майстра, судячи по тих небагатьох, що лишилися до наших днів, мали м'ягкий повний звук, подібний до звуку сопрана. Що до форми й корпусу скрипки, то вона така сама, як і в теперішніх скрипках, хіба що контур (обрис) її не такий красивий.

Відомо 6 скрипок цього майстра. Першу й найстарішу (1510 р.) зроблено для французького короля Франциска І-го. На нижній деці її зроблено королівську корону з ініціялами короля, на деках, обечайках та кілках ще зберіглася позолота, замісць закрутки—чудово вирізблена голова співця, по вуглах дек вирізблено різні прикраси, ефи [1] без великих вигибів і прорізані майже однаково по всій довжині, модель (форма корпусу) широка й міцна, нижня дека—з двох половин, темний лак накладено тонким шаром. Тон (звук) цієї скрипки чудовий: могутній і надзвичайної краси.

Друга скрипка теж була в Аахені. Модель її, як і в першої, але з вищим склепінням [2], а тому звук її більш альтовий. На нижній, цільній деці славетний італійський художник Леонардо да-Вінчі виобразив мадону з дитиною, на обечайках напис золотими літерами, а перед підставкою графська корона, лак трохи червоніший і густіший.

Третя скрипка зроблена 1514 р.

В четвертій (1515 р.) закрутка виображає голову двірського блазня Трібуле, тон повний і звучний.

[1] Ефами називають відтулини у верхній деці; звуться вони так тому, що мають форму латинської букви f (еф).

[2] Склепінням зветься відстань нижньої деки від верхньої

П'яту скрипку зроблено 1517 року. Замісць закрутки вирізблено голову самого майстра Дуїффопруггара, на нижній деці намальовано якесь місто, а на верхній—античний струновий інструмент, складений з шматочків різного дерева, на обечайці напис: „Я жив колись у лісах, за життя мовчав, а тепер по смерті—ніжно співаю", нижня дека з грушевого дерева, лак дуже рідкий, темно-жовтого кольору.

Шоста скрипка належала руському князю Миколі Борисовичу Юсупову і тепер націоналізована. В неї замісць закрутку—антична голова, на обечайках напис золотими літерами, на нижній деці чудова мозаїка.

Найстаровиннішим майстром після Дуїффопруггара був Гаспаро да-Сало з м. Сало (коло Гардського озера). Він працював у Бреш'ї з 1560 до 1610 р.

Скрипки цього майстра тепер дуже рідкі Вони великого розміру, мають високе склепіння й темно-коричневий лак; бокові вирізі плискуваті, вугли висуваються мало й закруглені, ефи великі й ідуть паралельно один одному.

Гаспаро да-Сало визначається підбором дерева для дек. Він майстерно підбирав дерева однолітки, однакового вигляду й однакової правильности. На нижню деку та обечайки скрипок він ставив тільки кленове дерево.

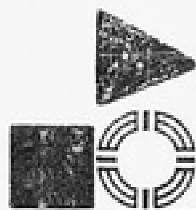
Безпосереднім наступником його був Джіованні Паоло Маджіні (1590-1640). Його інструменти цінують далеко вище за скрипки Гаспаро да-Сало. Перші його скрипки мають одиночні вуса [1], а пізніші—завжди подвійні і, здебільшого, на нижній деці.

Модель скрипок Маджіні широка, краї дек не виступають, а йдуть врівень з обечайкою; обечайки низькі, ефи гострокінцеві, довгуваті, лак тонкий і прозорий, світлого жовто-коричневого кольору. Ці інструменти відзначаються глибоким і трохи меланхолійним тоном. Один з них дуже вславився в руках відомого французького скрипача В'єтана, а ще раніш відомий скрипач Беріо наробив великого шуму скрипкою Маджіні, яку перед смертю продав за 15.000 франків (коло 5.000 карб.).

А. Нездатний

[1] Вусами звуться вузенькі смужечки по краях дек.

(Далі буде)



З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

М. А. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ

(З нагоди 20-х роковин з дня смерти)

Народившись у 50-х роках минулого століття [1], Римський-Корсаков взяв участь у музично-громадському житті бурхливої доби 60-х та 70 х років. Це була доба розвитку російського лібералізму, коли торговельно-промислова буржуазія, за допомогою т. зв. „різночинної“ інтелігенції, повела боротьбу з самодержавством, що відбивало інтереси дворянсько-поміщицьких верств. Римський-Корсаков прилучився саме до лібералів, і ці громадські симпатії разом з деякими особистими рисами характеру композитора визначили його творчий шлях.

Римський-Корсаков написав 15 опер [2], з яких 12 припадають на останні 13—14 років його життя. У цих операх і полягає велике значіння композитора в російській музиці. Крім того, він написав: 3 симфонії, симфонієту, увертюри, симфонични картини, камерні твори, ф-п. концерт і скрипкову фантазію, кантати, хори, романси та духовні твори. До цього можна додати ще низку збірок—обробок російських народніх пісень, підручників з теорії музики й композиції, величезну працю про оркестрування та упорядкування ним майже всіх великих творів Мусоргського, частини творів Даргомижського й Бородіна і, нарешті, безперервну педагогичну діяльність.

Член „могутньої купки“, що становила „нову російську школу“, Римський - Корсаков, як і інші члени цієї „купки“ (Балакірев, Кюї, Мусоргський та Бородін), відбив у своїй творчості всі художні ідеали, які повстали під впливом течії народництва й реалізму, що панували за того часу в літературі й мистецтві, а також під впливом зах.-европейських композиторів (Шуман, Ліст, Берліоз). Звідси й походить особливе шанування ним народньої пісні, народньої поезії, звідси й культ „програмової музики“, себ-то, музики, написаної на певний сюжет з певним змістом. Р.-Корсаков різко виділявся серед членів купки тим, що від самого початку поклав собі за завдання цілком опанувати своє мистецтво, засоби його. Величезною працею над собою він в повній мірі досяг цього.

Що до значіння й сили впливу на російську музику, Р.-Корсакова можна порівняти з Чайковським. Але вони протилежні. Наколи визнати, що музика відбиває у звуках ріжні враження й події життя, то можна сказати, що виявляти ті враження можна ріжно. В одному випадкові в центрі буде особа й переживання самого художника, в другому—те, про що він говорить або хоче сказати. В першому випадкові—творчість вузька, суб'єктивна, лірична, в другому—об'єктивніша, холодніша, ширша, епічніша. Чайковський—суб'єктивний, Римський—об'єктивний, Чайковський—лірик, Римський-К.—епік, Чайковський—весь в мінорі, смутку, незадоволенні, він песиміст, Римський-Корсаков, навпаки,—співець ясної радости, мажору, він—оптиміст у музиці.

Римський-Корсаков мав більше тяжіння до вокальної музики. Проте, і в симфоничній музиці Р.-Корсаков дав першорядні твори. Що до інструментування, Римський-Корсаков був найвидатнішим композитором свого часу, якого наслідують всі пізніші. аж до сучасних видатних композиторів.

Творчість Р.-Корсакова ніколи не завмирала. Вона безнастанно розвивалась. Він якось умів брати все найкраще і з нового, і з старого. Одначе, не піддавався впливові „упадництва“. Руська критика іноді закидала Р.-Корсакову, що він „надхнення“ підмінював розсудливістю. Але то не є лише розсудливість,—він щасливо сполучив в собі творче піднесення з організованою мистецькою волею, яка й дала йому таку велику майстерність. Тут криється й одна з головних причин того, що Р.-Корсаков прийнятний для нашої доби далеко більше, ніж інші старі російські композитори.

І. Туркельтауб

---

1 Микола Андрієвич Римський-Корсаков, великий російський композитор, народився 6 березня 1844 р. і помер 8 червня 1908 р. (за старим стилем).

2 З цих опер на сценах укр. держ. оперових театрів виставлялося такі опери: „Снігуронька“, „Казка про царя Салтана“, „Садко“ та „Ніч проти Різдва“.

Література про Р.-Корсакова: 1. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни Видання Музсектоур ГИЗ'у. Москва. 1928 р. 480 стор. Ціна 4 крб. 50 коп. 2. Ястребцов. Очерк жизни и деятельности Н. А. Римского-Корсакова. Москва. 1908 р., ціна 50 коп. 3. Финдейзен. Очерк музыкальной деятельности Н. А. Римского-Корсакова. Москва. 1908 р., ціна 60 коп. 4. Игорь Глебов. Симфонические этюды. 5. Його-ж. Римский-Корсаков. Опыт характеристики. Видання „Светозар“ Петроград. 1922 р. Ціна 35 коп.

ЗМАГАННЯ КЛУБНИХ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ МОСКВИ

У травні місяці в Москві закінчилися організовані культвідділом МГРПС змагання клубних оркестрів та хорів. Взяли участь у змаганні 74 колективи: 29 хорів, 23 духові оркестри та 22 оркестри народніх інструментів 16-ти ріжних профспілок. Змагання, з одного боку, виявили де-яке оздоровлення клубної музроботи і з другого боку,—де-які хиби організаційні та в методах оцінки роботи муз. та хоргуртків.

Оздоровлення клубної музроботи полягає: 1) в активній роботі по клубних гуртках кваліфікованих музик і педагогів (Чегодаєв. Алексеєв, Поляновський, Васильєв-Бу лай й інш.), що однаково добре ведуть і теоретичну підготовку гуртківців і практичну з ними роботу; 2) духові оркестри виразно поривають із старими традиціями в репертуарі й поновлюють його творами Глінки, Чайковського, Моцарта, Бетговена, Вагнера, Гріга й ін.; 3) у хоровому співі виразно накреслюється розмежування двох стилів співу: один продовжує наслідувати церковному пливкому співові, а другий шукає нових стежок,—це спів патетично-піднесений, строго величний, що відповідає нашій добі.

З виявлених в змаганнях хиб основні такі:

1) зловживання правлінь клубів працею духових оркестрів для гри „танцулек" „до ранку",

2) відсталість де-яких оркестрів у репертуарі, що складається з нехудожніх „попурі", „фантазій" і т. д.

3) самі змагання, завдяки неправильній організації та методам і мірці оцінки роботи гуртків, гублять своє виховавче значіння й перетворюються в гонитву за першим місцем:

З приводу змагання „Правда" пише:

„Просмотр кружков должен итти отнюдь не в концертном порядке... Должны быть созданы менее громоздкие жюри, но с обязательным присутствием всех членов жюри и при просмотре кружков и при последующей их оценке. Небольшие жюри создаются по каждому виду работы на паритетных началах: музыканты (по специальности), профсоюзные и общественные работники, представители печати и кружководы.

Критерий оценки должен быть широко продискуссирован до состязаний, а не во время или после их. К дискуссии должны быть привлечены не только члены жюри, но и органы печати—общей и специальной. На соревнования должны допускаться по одному коллективу от каждого союза, независимо от числа кружков в данном союзе. Смотр лучших, а не отбор на соревнование средних, вышесредних и лучших—таков должен быть лозунг межсоюзных состязаний. Основным положением должно быть признано соревнование между кружками, поставленными в одинаковые условия работы: с равным (приблизительно) стажем, инструментарием, составом и т. д. Создание таких (разумеется, на первых порах весьма трудных) условий соревнования, помимо художественного интереса, интереса „конкурсного толчка", приобретет еще и широкую общественную ценность—ценность открытого бичевания своих недостатков и выявления художественных достижений по всему огромному культурному фронту клубно-музыкальной жизни. Георгий Поляновский".

П. М. БІГДАШ-БІГДАШІВ

(До 35-літнього ювілею музично-громадської діяльности)

Нещодавно в Москві шанували Полікарпа Микитовича Бігдаша-Бігдашева.

Народився П. М. в селянській родині в Острозі на Волині 1877 р. Скінчивши Житомирські вчительські курси, він кілька років учителює, а з 1892 року починає й музично-громадську працю організацією роб. і сел. хорів.

Пізніше П. М. учиться в Варш. університеті, а потім у Тамбовській Муз. Школі.

У Тамбові протягом 1903 — 1918 р. р. він заклав безплатні хорові курси, через які пройшло близько 1.000 осіб, організував вперше на Тамбовщині низку роб. сел. хорів, з якими дав понад 1.000 концертів хорових і сольних вокальних творів близько 100 чужоземних. російських, українських, білоруських та ін. композиторів), заснував і редагував (1907-1910 р.) перший популярний музичний часопис „Баян", який дбав за поширення серед мас музичного мистецтва. В „Баяні" брали участь Лисенко, Демуцький, Стеценко, друковалося твори відомих авторів (Лисенко, Гречанінов й інш.) і молодих композиторів, напр., сучасних рос композиторів Пащенка, Васильєва-Буглая й ін. Ідейний напрямок часопису спричинився до наскоків з боку чорносотенної газети „Колокол".

З 1917 р. П. М. бере керовництво хорами на рев. святах та масових демонстраціях, поширює муз.-революц. літературу то-що.

За закликом К. Стеценка, він 1918 р. переїздить до Києва, де починає працювати на посаді хорового інструктора в „Дніпросоюзі" і створює грунт для організації Муз.-хор. секції, яка чимало зробила для піднесення укр. музичного життя (видавництво нот то-що).

1921 р. П. М. переїздить до Москви, де й досі працює по роб. муз. організаціях: заснував понад 10 клубних хорів, брав активну участь у створенні й праці Московського „Горкома Кружководов" то-що. Тут він набуває й вищої муз. освіти, кінчивши 1926 р. Моск. консерваторію по хор. й педагог. факультетах.

35 років діяльности Бігдаша-Бігдашева характерні для нашого сучасного муз. життя: працюючи для поширення масового музичного руху, він разом із ним росте, доходить знання й освіти. Упертою своєю працею він показує правдивий шлях кожному робітникові й селянинові, що прагнуть вирватися з тяжких пазурів неуцтва й темряви.

Я. Юрмас

„ДУМКА"—РОБІТНИЧИМ ХОРАМ м. ХАРКОВА

Питання підвищення якости масової музичної роботи для робітничих гуртків набуло нині певної гостроти й злободенности. Зараз викинуто гасло боротьби „за добросякісну естраду".

Одним із засобів підвищення кваліфікації робітничих та селянських художніх самодіяльних гуртків можуть бути музичні екскурсії, де гуртківці наочно можуть познайомитися не тільки з кращими музичними зразками, а й з кращим їх виконанням.

„Думка", бувши в Харкові, подала в цьому приклад, влаштувавши безплатного концерта для хорових робітничих гуртків.

Концерт складався з революційних, художніх та народніх пісень: „Дивний флот"—Козицького, „Туман хвилями лягає"—Лисенка, „Ніч"—Гуно, хор Танеєва, фінальний хор з ораторії „4 пори року"—Гайдна, народні пісні в обробці Лисенка, Козицького, Леонтовича, Демуцького, пісні білоруська та руська. Своїм виконанням „Думка" показала, як треба виконувати твори, і гуртківці були задоволені, почувши кращий професійний хор на Україні, у якого можна повчитись не тільки співати, а й тримати дисципліну, що нею „Думка" просто вражає. „Думка" теж була рада зустрітися з своїми товаришами по роботі серед трудящих мас, товаришами по спільній праці творення укр. радянської музичної культури.



Директор і диригент „Думки", засл. арт. **Нестор Городовенко**

Інспектор Музо УПО композитор П. Козицький та представник хорів дякували „Думці" й піднесли адресу. На закінчення концерту Капела разом з усіма присутніми хорами під керуванням Н. Городовенка проспівала „Вічного Революціонера" Лисенка.

Хай же таке єднання не буде поодиноким явищем в нашому музичному житті і ввійде в робочі плани всіх музично-художніх закладів так у Харкові, як і на всій периферії!

О. Перунів

ХОР 2-ої ШКОЛИ ДОНЕЦЬКИХ ЗАЛІЗНИЦЬ

(м. Харків)

До 1926 р. хор наш був дуже малий, співали на один голос, керовник і диригував, і грав на скрипку. У громадському житті хор жодної участи не брав, навіть школу обслуговував недостатньо.

В 1926 р. запросили нового керовника, т. О. Перунова, і реорганізували постановку справи муз. виховання. Тепер в хорі беруть участь 4 — 7 групи, всього 106 чол. Почали співати на два голоси, а зараз переходимо й на триголосний спів. В репертуарі хору на сьогодні з 50 укр. народніх та революційних пісень. Крім обслуговування своєї школи хор багато разів виступав на радіо-станції НКО УРСР. 1-го травня виступав у клубі залізничників Дон. зал., співав на конференції радіо-аматорів з транслюванням на всю Україну, демонстрував сучасну укр. дитячу пісню в Харківському Муз.-Драм. Інституті тощо. Музвиховання в нашій школі - обов'язкове. Серед хористів учнів чимало піонерів та комсомольців. Завдяки доброму керовництву, хор весь час іде вперед по шляху художніх досягнень.



Гадається відкрити при школі музичну студію.

Староста хору учениця 7 гр.

Едрігевич

„ДЕНЬ МУЗИКИ“ НА ЦУКРОВАРНІ ім. П'ЯТАКОВА

(Черкащина)

Робітничий клуб двох наших цукроварень вже другий рік є ініціятором і організатором „Дня Музики“. До „дня“ готувалися заздалегідь, втягуючи всі громадські й партійні організації, в тому числі й місцеву філію ВУТОРМ'у. Правда, на цей заклик одгукнулися далеко не всі. Навіть філія ВУТОРМ'у промовчала. Проте, святкування набрало масового характеру, про що свідчить хоча б число учасників: 3 хори цукроварні й райтрудшколи, духовий оркестр, струновий оркестр та гурток бандуристів (5 ч.). солістів, то матимемо з 200 чол. активних учасників.

Дешеві квитки зробили вечір приступним для населення, що й за 12 верстов ішло на концерт. Прийшли й не пошкодували: добірний програм задовольнив усіх.

Культурне значіння свята величезне. За рік після першого „Дня музики“ музика де-далі ширше охоплює роб.-сел. маси нашого району. Тому доказ—організація хоргуртків скрізь, де тільки є до того будь-яка можливість,—Валява, Петропавлівка, Вязивок, Городище—всі мають молоді хоргуртки, що майбутнього року теж візьмуть участь у святі.

Гуртки цукроварень, що вже вдруге переводять свято, мають значні досягнення. Хор під умілим і вдумливим керуванням А. Недзельницького з честю носить ім'я Леонтовича. Духовий оркестр перетворився в міцну організацію, що прагне дійти серйозної музики шляхом, накресленим своїм енергійним керовником І. Цимбалом. Значно зріс і зміцнів і струн. оркестр (кер. В. Левицький). Гурток бандуристів заклався нещодавно з місцевих селян. Він невеличкий—всього 5 чол., з яких одна дівчина-робітниця.

Вся ця робота не була б пророблена, якби самі гуртківці, переважно молодь, не тяглися так до музичного мистецтва, як це маємо Прагнення це що-раз росте і треба лиш напрямувати його на вірну путь і музика стане невід'ємною частиною побуту.

Г. Ш.

З КИЇВСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Музична молодь

Інститут ім. Лисенка в Києві влаштував кілька концертів-показів свого симфоничного оркестру, де продемонстрував свої досягнення й показав свою студентську молодь—диригентів, співаків, музик,—що має закінчувати ін-т.

Програму першого концерту становили: увертюра й арія Горислави з оп. „Руслан і Людміла“ Глінки (увертюру диригував *Климів*, арію співала *Воліківська* за диригуванням *Циліса*), скрипковий концерт Мендельсона (*Шульман* за диригуванням *Дорошенка*) та соль-мінорна симфонія Моцарта (за диригуван. проф. Бердяєва).

В програмі другого концерту був скрипковий концерт Венявського (у виконанні *Малова* за диригуванням *Керна*), арія Марти з оп. „Царева Наречена“, муз. Р.-Корсакова (*Козунова*) та арія Йонтека з оп. „Галька“ Монюшка (*Галковський*) за диригуванням *Попівського*, увертюра „Фрайшютц“ Вебера (дириг. *Сокальська*) та 1-а симфонія Бетговена (дириг. викладач ін-ту Торанов). Концерти ці наочно довели, що ін-т готує досить солідну зміну оркестрантів, вокалістів та диригентів. Оркестр звучав досить добре, солісти скрипачі та вокалісти показали гарну технику гри та хороші голоси, особливо Воліківська, що прийнята на наступний сезон до Київської опери. Студенти-диригенти також показали досить значну підготовку, особливо Климів та Сокальська, хоча в останньої не все гаразд із жестом.

В третьому показі, виставлено було нову оперу Золотарьова „Хвесько Андибер“.

З студентів виконавців слід відзначити т. *Кохановську* (шинкарка), *Євтушенка* (кобзар), *Шевця* (Козак Голота) та *Куліша* (Духа).

Диригент *Климів* добре провів цю досить складну оперу.

Український вокальний квартет

З'явилась нова музична одиниця—Український вокальний квартет ім. Л. Ревуцького. До складу квартету входять Гайдай (сопрано), Демочані-Мурина (мецо-сопр.), Лубенський (тенор), Євушенко (бас) та Кампф (ф.-п.). Організаційно-підготовчу роботу квартет пробив за три місяці.

За такий, порівнюючи, короткий час квартет устиг досить добре зспіватися й виготовити чималий репертуар і в квітні вже почав концертову роботу по роб. клубах.

Крім камерної літератури української, російської та зах.-европейської квартет вводить до свого репертуару народні пісні в розробках Степового, Ревуцького й ін.

Активну участь в роботі квартету беруть композитор Ревуцький Л. (фортеп'яновий супровід до українських пісень) та поети Зеров М. і Рильський М. (переклади російської та зах.-европейської літератури).

За часів революційних це другий вокальний квартет у Києві (перший існував 1922-23 р. на чолі з Дурдуківським). Але коли 1922-23 року робітничі клуби тільки-но здіймалися на ноги, а робітнича маса була ще остільки непідготована, що не сприймала камерної музики, то нині стан муз. роботи по клубах далеко кращий. Поруч із хорами народжуються оркестри духові, нар. інструментів і навіть симфоничні, а також вокальні студії, що культивують солоспів. Деякі клуби досягають значного ефекту в цьому напрямку. Вистава оп. „Винова Краля“ Чайковського силами залізничників—яскравий тому доказ.

Робітництво вже виразно тяжить до культивування камерного співу. Отже, перед молодим вокальним квартетом стелеться широке поле діяльности. Правдивість вищенаведених думок стверджує та зацікавленість квартетом, що виявили клуби

А. Бабій

ДІВОЧИЙ МАНДОЛІНОВИЙ ОРКЕСТР у м. ВІННІПЕҐУ

(Канада)

Серед українських культосвітніх організацій Канади чи не наймiцніша — так званий „Український Робітничий Дім". Ця організація об'єднує кілька тисяч членів (жіноча секція має понад 1000 членів, юнацька — понад 1500 членів). Організація має по ріжних містах 50 власних „домів", має школи для неписьменних дітей з понад 2.000 учнів, що їх навчається грамоти, музики, співів, танців, шитва то-що має курси англійської мови для підлітків, а також оркестри, хори, драмгуртки, книгозбірні.



Микола Гуцуляк, диригент оркестру

При „Українському Робітничому Домі" в м. Вінніпегу є дівочий мандоліновий оркестр (див. фото на обкладинці) під кер. диригента Миколи Гуцуляка. Цей оркестр провадить велику музично-вихоиавчу роботу серед українського робітництва в Канаді. Так, у 1926 році оркестр об'їхав Західну Канаду, давши 50 концертів по філіях та будинках своєї організації. Минулого року оркестр, охопивши подоріжжю всю Східну Канаду та де-які місцевості Сполучених Штатів, дав 80 концертів, при чому преса висловилась про оркестр, як про найкращий мандоліновий оркестр у цілій Канаді.

Члени оркестру не лише музики. Серед них є піяністки, співачки й танцюристки, що дає змогу ріжноманітно складати програми концертів. В репертуарі оркестру і солістів є твори так европейських авторів (Верді, Мендельсон, Шуберт, Бокеріні, Брамс й ін.), як і українських (Ніщинський, Артемовський, Леонтович й ін.), а також народні українські пісні. На жаль, одірваність від Радянської України досі не давала змоги керовникам „Українського Роб. Дому" обізнатися з сучасною українською музичною творчістю і поновити репертуар своїх муз- та хоргуртків творами сучасних радянських композиторів. Але нині вже налагоджено зв'язок із ВУТОРМ'ом, журналом „Музика—Масам" та видавництвами і „Дім" одержує нову українську літературу.

Ю. Т.

ХРОНИКА ТВОРЧОСТИ

Невідомі твори М. Лисенка. Шевченківський Інститут розшукав у Празі 18 творів (опусів) М. Лисенка, досі абсолютно невідомих.

Композитор С. Богатирьов (Харків) написав 4-ту увертюру (скерцо-увертюра), що її незабаром буде виконано в концерті в Слов'янському під кер. диригента Я. Розенштейна.

Історик музики Микола Грінченко (Київ) закінчив велику 2-томну працю „Історія української музичної культури", що дає нариси розвитку муз. культури на Україні до наших днів. Книгу видає „Книгоспілка".

Микола Коляда (Харків) здав до друку в ДВУ романс „Весняний день", повесні виконуваний в Харкові й Києві, і закінчив сюїту для великого симфоничного оркестру; сюїта виконувалася в організованому ВУТОРМ'ом симфоничному концерті в Харкові.

Сергій Дрімцов (Харків) написав солоспів—„Колискова на 9 січня".

Юлій Мейтус (Харків) закінчив сюїту для симфоничного оркестру на українські теми і написав романс для високого голосу „Три джерела" на слова О. Пушкіна (переклад М. Рильського). Твори ці виконані в концертах ВУТОРМ'у в Харкові.

Валентин Борисів (Харків) закінчив 2-ий струновий квартет та романс для середнього голосу „Смерть Леніна" на слова В. Поліщука.

Олександер Дашевський (Харків) написав два вокалізи-пастелі для середнього голосу в східному стилі, закінчив поему для скрипки й ф.-п. романс „Аю-Дяг"; романс і вокалізи виконані в концерті ВУТОРМ'у.

Дмитро Клебанів (Харків) працює над музичною драмою за оповіданням Лавренева „Срочный фрахт".

Федір Богданів (Харків) написав два романси на слова Еллана: „Удари молота і серця" та „Юний лад". Романси виконуються на Харківській радіо-станції.

Вячеслав Барабашов (Харків) відрукував у ДВУ свій вокальний твір „Реквієм" для середнього голосу й ф-п.



БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

Нові книжки в справі організації клубної роботи

К. Богуславський. Музична грамота Видання „Український Робітник“, 1928 р., 78 стор. Ц. 75 к.

Друкуючи цю книжку, і автор, і видавництво мали на меті допомогти так музично-несвіченому членові хор. - або музгуртка, як і мало досвідченому керовникові цих гуртків. Складається книжка з таких розділів: 1) музична грамота, 2) хорова справа, 3) оркестрова справа (а) струновий гурток з народніх інструментів і б) духовий оркестр), 4) музична термінологія, 5) ціни на музичні інструменти.

Перший розділ подає найпотрібніші для всякого гуртківця відомості з елементарної теорії музики; викладено їх просто й зрозуміло. Останні відділи цього розділу, де говориться про партитуру, читання її, переписку поголосників та камертон, розраховано вже на керовника гуртка.

Розділ „Хорова справа“, правда, в надто стислому викладі, подає низку практичних порад що до організації хорової роботи в клубі і рекомендує цілу низку книжок та статтей з методики й практики цієї роботи. Заперечувати твердження тов. Богуславського по суті не можна, всі бо вони основані на даних практики хорової роботи, але й задовольнити вповні потреби музичного робітника вони не можуть.

Два дальші розділи подають лише відомості про склад оркестрів народніх інструментів та духових і про стрій інструментів цих оркестрів.

Чагадаєв. Руководство к организации великорусских оркестров (домры, балалайки) в рабочих и красноармейских клубах и школах. Изд Музсектора ГИЗ'а, Цена—30 коп.

Великоруські оркестри—досить поширений тип музичних самодіяльних колективів не тільки в РСФРР, але й на Україні, але їхня робота здебільшого ведеться надто по-аматорськи, кустарно, що є наслідком відсутности належно підготовлених керовників цих оркестрів. Тому потреба в книжці Чагадаєва вповні ясна, тим більше, що в „Руководстві“ подано в стислому викладі все потрібне для керовника оркестру. В книзі вміщено історичні відомості про оркестр, про його значіння в наші часи, про домри та балалайки, їх строй, настройку та роль в оркестрі, перевірку строю та способи гри на інструментах то-що. Великої уваги заслуговують розділи про навчання нотної грамоти, вибір, розучування та виконання п'єс. Питання цих розділів освітлено не лише з практичного боку, але й з принципового. По де-яких твердженнях автора, викладених в останніх трьох розділах, можна дискутувати, але це не шкодитиме ходові побудованої за твердженнями автора роботи оркестру. В книжці вміщено також схеми, як треба розсаджувати оркестр, таблиці кількісного складу його по інструментах, правила для керовника то-що. Відомості викладено ясно й популярно. Ціна дешева.

Ін.

Анна Зеленко. Массовые народные танцы. Музыкальная обработка народных мелодий М. Лазарева. Руководство для коллективных танцев в кружках, клубах, на вечеринках, на екскурсиях и в школах, с предисловием агитпропа ЦК ВЛКСМ. Издат. „Работник просвещения“, Москва 1927 г. 48 стр., цена 80 к. Тираж—4000 экземпл.

Всі наші робітничі клуби заповнено, головним чином, молоддю, яка йде туди не тільки для того, щоби дістати тих чи інших знань, а й відпочити та повеселитись. Одною з таких розваг для молоди є танки; та через невміле керовництво ця розвага здебільшого дає небажані наслідки. Молодь почала захоплюватися міщансько-буржуазними гнилими танками, які побудовано не на здорових емоціях й не є танками художнього порядку, а головним чином, основані на моментах фізіологично-сексуальних.

Зараз, точиться вперта боротьба за якість масового художнього виховання, і в галузі масових розваг вживається оздровлюючих заходів, щоб оберегти молодь від шкідливих „танцульок“, тим більше що якість нового танкового матеріялу цілком відповідає вимогам клубної політосвітньої роботи.

Тов. Зеленко й намагається в своєму збірникові дати нам новий матеріял для танків, а саме, н а р о д н і танки.

Цінність танків полягає не тільки в тому, що вони дають розвагу або відпочинок, цінність їх іще в сприянні музичному розвиткові, вони бо сприяють розвиткові ритмичного почуття, розвивають уважність і виробляють пластичність рухів. Цінність народніх танків та, що вони розвивають волю до колективних дій, почуття єдности й сприяють виявленню масової народньотворчости. Крім того, танки можуть ілюструвати той чи інший трудовий процес у музичному супроводі. В заняття фізкультурою танки вносять ріжноманітність і оживлення.

У збірникові А. Зеленко вміщено такі народні танки: „Страшак“ (Чеський), „Сім стрибків“ (Данський), „Танок запрошення“ (Шведський), „Чабогор“ (Угорський), „Танок машин“ (Шведський), „Танок хлопчаків“ (Шведський), „Хохлатка“ (Данський), „Старий візок“ (Фінський), „Скалки алмазу“ (Данський), „Загубила я панчошку у струмку“ (Німецький).

До кожного танку подано зміст та малюнки з указівками, як танцювати танок.

Фортеп'яновий супровід до танків зроблено нескладний, через що навіть малодосвідчений піяніст зможе грати їх без особливого напруження. В разі відсутности рояля цю партію легко може виконати гармоника або скрипка. Коли є гитара, мандоліна й балалайка, фортеп'янову партію можна доручити цьому інструментальному ансамблеві, для якого є в кінці збірника ноти.

За хибу збірника можна вважати відсутність танків народів СРСР, але автор закінчує другий збірник, який заповнить цю прогалину.

До збірника додано статтю проф. Гріневського, великого знавця хореографичного (танкового) мистецтва та статтю автора збірника.

Видано збірника досить добре.

Коли б усі клуби використали цей цінний хореографичний матеріял, вміщений у збірникові, було б добре.

О. Перунів

Нові ноти

М. Коляда. „Люблю я димнії фонтани". Романс для баритону, слова Плискунівського, видання ДВУ, Харків 1928 р., 6 сторін., ціна 45 коп. Теситура від до малої до фа першої октави.

Це перший друкований романс молодого композитора харків'янина, Миколи Коляди, досить відомого по його творах, виконуваних в камерних та симфоничних концертах у Харкові. Уже по одному цьому романсові можна сказати, що автор його—талантовитий музика з доброю композиторською техникою та вмінням у рямках свого стилю дати цікаві музичні моменти. Здорова ліричність та об'єктивність—характерні риси і творчости композитора взагалі і даного романсу. Де-яка суворість твору, що, по-части, пояснюється вжитою цілотонністю, в даному разі є моментом позитивним, як протилежність поширеній в українській вокальній музиці солодкості. Що до вокальної партії романсу, то вона трохи одноманітна,—почувається, що вона випливає з гармонії, а не продиктована вимогами декламаційної інтонації. Романсові можна закинути й недостачу контрасности. Грі тембрами та інтересним гармонійним послідовностям автор дає перевагу над внутрішньою динамикою, що є наслідком об'єктивности. От ті враження, що їх справляє цей твір.

Підсумовуючи, треба сказати, що романс дуже свіжий та приємний і що в нашому ДВУ давно не було видано чогось подібного. І ще: композиторський молодняк нині говорить своє молоде талантовите слово й на нього треба звернути як-найбільшу увагу.

10 пісень (еврейською мовою) музика Б. Ріскинда слова І. Котляра та Тузмана. Видання Центро-видаву, Харків 1927 р. 20 сторін. Ціна 15 коп.

Збірка містить в собі 10, здебільшого одноголосних (є й двоголосні), пісень. На що розраховано збірку—чи на солоспів, чи на одноголосний хор, чи це матеріял для обробки-невідомо. Але й відкинувши ці питання й розглядаючи поданий в збірці матеріял з боку музичного, треба одверто сказати, що він майже на 95% нікуди не годиться. Досить програти мелодії й одразу стане ясно, що їх писав дилетант із скверним музичним смаком та відсутністю почуття до справжньої художньої мелодії. Тут бачимо мелодії і з циганських романсів, і зіпсовані народні, і т. зв., „садового" репертуару духових оркестрів то-що. З боку форми вони теж не видержують критики. Одна, од сили дві мелодії—так-сяк прийнятні. Проте, автор мабуть людина не без здібностей. Отже, порадимо йому, перш ніж друкувати свої твори, повчитися техниці писання музичних творів та радитись із кваліфікованими музиками й розвити свій смак, а не пускати до вжитку зовсім необроблені, невитримані й нецікаві мелодії, що можуть псувати смак споживачів. Не знає автор і голосів, про це свідчать теситура та плижки мелодії в де-яких піснях. „Центровидавові" ж порадимо бути обережнішим з виданням творів незарекомендованих авторів, щоб уникнути видання макулатури.

Валентин Борисів

ПО МУЗИЧНИХ ЖУРНАЛАХ

В ч. 3 **„Музыка и революція"** треба відмітити цікаву статтю Дем'янова „О работе клубных хоров над оперою". Тов. Дем'янов доводить. що по де-яких клубах РСФРР та України поставлено силами гуртківців опери. Він вважає за хибне захоплення клубів постановками опер з тих причин, що клуби не підготовлені ще до такої складної роботи:

„Работа над театрально-инсценировочными формами (инсценировка песни и ряда песен, литературно-песенный монтаж, клубно-музык. инсценировка и пр.) была лишь частичным случайным явлением. В результате клубные хоры приобрели, как уже сказано выше, навыки музыкального исполнения и сорганизовали вокруг себя хорошие исполнительские силы, но далеко недостаточно развили навыки по чтению нот, вокальной технике и особенно—театрально-сценической интерпретации музыкальных произведений. Далее следует совершенно неожиданный скачок к грандиозной работе, абсолютно непосильной для клубного хора, „КнязьИгорь" в Брянске, „Руслан и Людмила" и целый ряд сложнейших опер в Ленинграде и т. д.".

Автор далі говорить про те, що підчас праці на довгий час припиняється інша музична робота гуртківців, що розучування опери вимагає величезних зусиль і часу (тягнеться цілими місяцами) і призводить до необгрунтованої переоцінки гурківцями своїх артистичних сил. Автор доводить, що до ставлення опери треба проробити велику методичну попередню роботу. „Да, опера это дальнейший и естественный этап в работе клубного хора, но к нему он должен подойти путем методически правильного развития и углубления своих учебных занятий по музыкальному просвещению".

П. Липко

Читай нові книжки в справах музичних, знайомся з новими музичними творами,— в цьому бо запорука твого поступу, як музики

МУЗИЧНІ РОЗВАГИ

МУЗИЧНА ГРА: „А ХТО З НАС ГРАМОТНІШИЙ?“

(Відповіді на запитання з № 5-го)

26. Всяка (крім старовинних) гама (наприклад, *до-мажор*) має сім ступенів, що по порядку звуться так: 1-й — тоника *(до)* 2-й—верхній увідний тон *(ре)*, 3-й — верхня медіянта *(мі)*. 4-й—субдомінанта *(фа)*, 5-й, –домінанта *(соль)*, 6-й—нижня медіянта *(ля)* 7-й—нижній увідний тон *(сі)*.

27. Знаками A-dur визначається гаму *ля-мажор*. По квінтовому колу це буде четверта гама, значить, вона матиме три дієзи.

28. Нотним станом (нотоносцем) звуться нотні лінійки з тим чи іншим ключем, які служать для писання нот і визначають висоту того чи іншого тону, що відповідає даній ноті (знакові). [Спочатку Гукбальд (див. муз. істор. нотатки в № 5-му) ввів дві лінійки, далі Гвідо з Ареццо (див, прим. 2 на стор. 47 № 3—4) ввів 4, а пізніше додано й 5-ту].

29. Ключем у нотному письмі називають знак, що його ставиться на початку нотного стану й що определює висоту й назву виходної ноти, від якої определюється всі інші. Ключів нині вживається три: *ключ фа*, (басовий) *ключ соль* (скрипковий) та *ключ до*, при чому останній де-далі витісняється двома першими. [Ключ фа (басовий) своїми крапками (:) определює місце ноти ф а малої октави. Ключ соль (скрипковий) у центрі своєї закрутки має лінію, що на ній пишеться ноту соль. Ключ д о стиком двох своїх закруток визначає висоту лінії, на якій міститься нота д о. Цей ключ може грати ролю дискантового (тоді середина його припадає на нижню лінейку); альтового (середина—на середній лінійці) і тенорового (середина—на 4-ій лінійці знизу)].

30. Ноту *фа* першої октави пишеться у скрипковому ключі—між першою та другою лінійками, а в басовому—на другій приписній (зверху) лінійці.

31. Клавіятура сучасного ф.-п. має (від середньої клавіші, себ-то до першої октави) 1-шу, 2-у, 3-ю і частину 4-ої октави, а вниз—малу, велику октави, контроктаву й частину субконтроктави, — отже, всього 7 октав, іноді трохи більше.

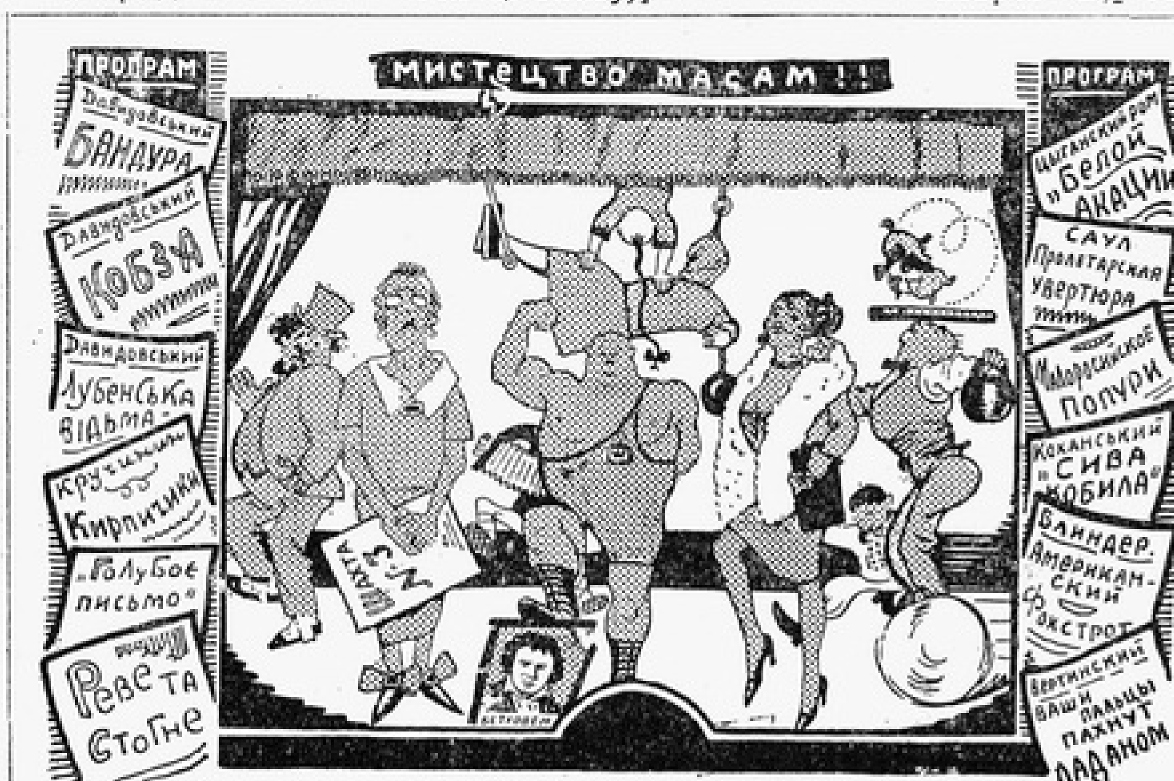
32. Тетрахорд (з грецької) значить „чотирьохзвук“. У древніх греків це був звукоряд з чотирьох тонів, що відповідали строєві 4-хструнної ліри; два крайні тони тетрахорду давали інтервал кварти ($2\frac{1}{2}$ тони); кожен тетрахорд складався з двох цілих тонів і одного півтона, який міг бути або внизу (дорійський тетрахорд), або всередині (фригійський), або вгорі (лідійський):
½ 1 1 — 1 ½ 1 — 1 1 ½
e—f—g—a; d—c—f—g; c—d—e—f.

33. Паралельними або рівнобіжними гамами (строями) звуться два такі строї (мажорний і мінорний), що мають однакове число однакових знаків у ключі, напр.: *соль-мажор* і *мі-мінор*, *до-мажор* і *ля мінор*.

34. Інтервал (з латинської) це—співвідношення висоти двох тонів. Інтервалом же звуть і два тони, що звучать одночасно або один за одним. Нижній тон інтервала зветься **основою**, а верхній—**вершиною** інтервала. [Назву інтервала (прима, секунда й інш.) визначає число ступенів від основи інтервала до його вершини; відстань основи од вершини визначається числом тонів між ними. Одні інтервали (прима=1 тону, кварта=$2\frac{1}{2}$ тона, квінта=$3\frac{1}{2}$ т., октава=6 т.) звуться **чистими**, інші (секунда=1т., терція=2 т., секста=$4\frac{1}{2}$ т., нона=7 т., децима=8т.)—великими. Інтервали менші на півтона, ніж великі, звуться **малими**, інтервали менші на півтона, ніж чисті або малі, звуться **зменшеними**, а більші на півтона за великі чи чисті—звуться **збільшеними**].

35. Інтервал—*сіфа* (вверху од *сі*) буде—**квінта**, а що в ній тільки три тони, то вона **зменшена**. Інтервал *сі—фа*(вниз од *сі*) є **збільшена кварта**, бо має три тони.

36. Інтервали, від основи до вершини яких є півтора тони—це збільшена секунда й мала терція (напр., *до—редієз, до—мі-бемоль*).



Так де-які клуби, сельбуди та нотовидавництва здійснюють високе гасло „Мистецтво—Масам“

37. Ноти *сі*, *сі-бемоль*, *сі-дубль-бемоль*, *сі-дієз*, *сі-бекар* пишеться на одній і тій самій лінійці (3-й в скрипковому ключі), але звучать вони ріжно.

38. Акордом зветься одночасне сполучення трьох, чотирьох і п'яти тонів, які можуть бути розміщені по терціях [напр., *до-мі-соль* (всі в одній октаві або в ріжних) є акорд, а *мі-сі-до-ре* не є акорд, а т. зв. випадкове сполучення, бо їх по терціях ніякне розмістиш].

39. Тризвук (напр., *до-мі-соль*) є акорд, що складається з двох терцій (*до-мі* + *мі-соль*). [Тризвук з великої й малої терцій є **мажорний**, з малої і великої терцій — **мінорний**, з двох малих — **зменшений**, а з двох великих — **збільшений**].

40. Секстакорд утворюється перенесенням **основного тону** (в тризвукові *до-мі-соль* це буде тон *до*) на октаву вверх [отже його побудова буде така: терція + + кварта (малі, великі, чисті й ін., в залежності від виду тризвуку)].

МАЛЮНОК-ЖАРТ



З яких муз. знаків складено цей малюнок?

41. Голоси співів поділяються на такі: октава (найнижчий бас), бас - профундо (глибокий, низький бас), бас-кантанто (співучий, високий бас), баритон драматичний (сильний і широкого звуку) і ліричний (слабший, м'ягкий, із легшим звуком, іноді теноральний), тенор драматичний, ліричний, мецохарактерний (себ-то середній між ліричним і драматичним) та тенор-альтино (рідкий, дуже високий тенор, іноді альтового відтінку), контральто (найнижчий жіночий голос), мецо - сопрано (середній між контр-альтом та сопраном), сопрано—драмат., ліричн., лірико-драм. і колоратурне (себ-то самий найвищий жіночий голос, здатний робити **трелі** й інші прикраси співові, що іншим голосам даються з великими труднощами).

Рішення загадок з № 5-го: 1) ноти, 2) опара—опера.

5 ЗАВДАНЬ-ЗАПИТАНЬ

1. Звідки пішли фігури ключа соль і ключа фа?
2. В якій тональності написано мелодію цього вальсу й яка її особливість?



3. Яку музичну науку часто плутають з музичним інструментом?
4. Чому приємні й гармонійні на наш слух інтервали терції та сексти в теорії музики звуться **недосконалими**?
5. Яка ріжниця в порядкові дієзів та бемолів у квінтовому колі?

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

В. Кашубському (м. Овруч). Мабуть ви, не навчившись, не взялись би керувати аеропланом або будувати міст. Чом же беретеся писати вірші та музику? Пишіть краще дописи про музичну справу у вашій місцевості.

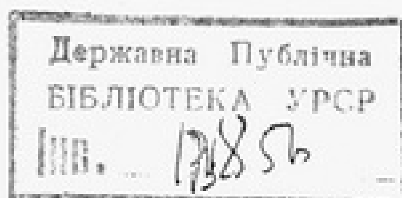
Є. Трутневі (с. Білоцерківка). Ваші дописи „Ведіть перед" та „Сільська глущавина" не підуть, бо це загальні міркування. Писати й міркувати мало, музкор мусить бути активним культурним робітником і посувати справу не самим міркуванням та писанням, а й живим ділом. Крім того, дбайте писати простіше, не „закручуйте" словечок та фраз, що їх, як кажуть, „і на голову не надінеш". Перечитайте статтю „Музкор і його робота" в № 2 нашого журналу.

О. Коцовольському (с. Шубині Стави), **М. Цареву-Луніну** (м. Людиново), **Хмарі** (с. Засулля). Ваші твори передано на рецензію. Остаточну відповідь дамо в № 7.

П. Зленкові (с. Сталіно). Балалайку „Сексту" настроюється так: 1-а струна—соль 1-ої октави, 2-а й 3-я струна—ре 1-ї октави, а домру „тенор"—так: 1-а струна—соль (малої октави), 2-а струна ре (мал. октави), 3-я струна—ля (великої октави).

Ф. Осауленкові (м. Ковалівка). Самонавчителів гри на скрипку немає. В цьому числі журналу ми почали друкувати статті для скрипачів-самоуків, в яких буде вказано і подручники гри на скрипку. Адреса редакції журналу „Искусство в школе" така: Москва, Наркомпрос.

Відповідальний редактор **М. Христовий**
Колегія: **П. Козицький** — заст. редактора; **Н. Рабічев** — представник к/в ВУРПС'у; **О. Філіпов** — представник ЦК ЛКСМУ; **Ю. Ткаченко** — відп. секретар.



Ціна окремого №-ра 30 коп.

Окрліт № 1683. Друга друкарня ім. В. Блакитного тресту „Харків-Друк“. Зам. № 3324—1400